



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

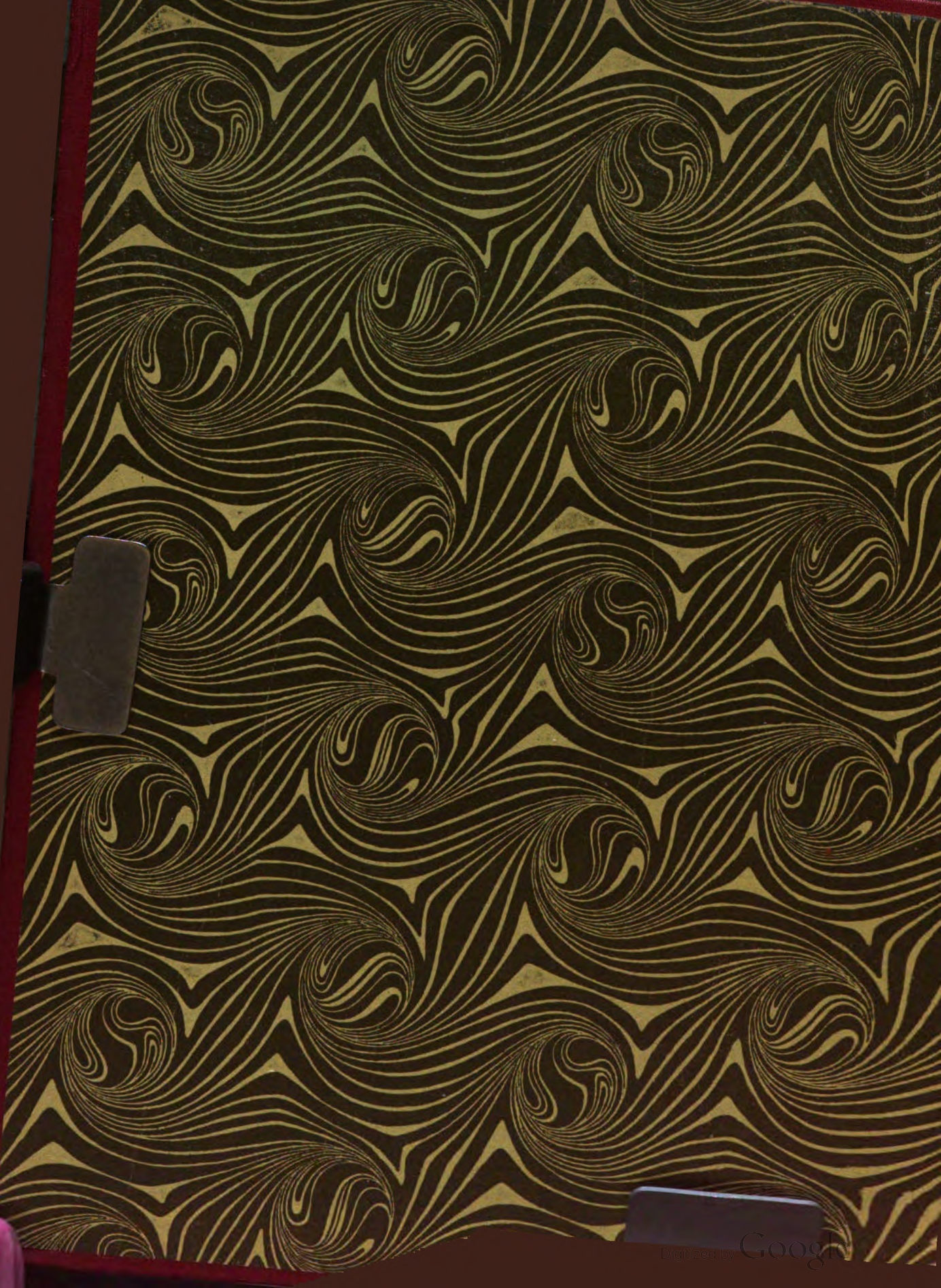
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Rembrandt

Rembrandt Harmenszoon van Rijn,
Hans Wolfgang Singer





8.-

1885

Hermann Hankel.

KLASSIKER DER KUNST IN GESAMTAUSGABEN

Von dieser Sammlung sind bislang erschienen:

- Bd. I: **RAFFAEL**. Des Meisters Gemälde in 203 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. 3. Aufl. Gebunden, M. 5.—
- Bd. II: **REMBRANDT**. Des Meisters Gemälde in 565 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. 2. Aufl. Gebunden M. 10.—
- Bd. III: **TIZIAN**. Des Meisters Gemälde in 260 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. 2. Aufl. Gebunden M. 6.—
- Bd. IV: **DÜRER**. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 471 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Val. Scherer. 2. Aufl. Geb. M. 10.—
- Bd. V: **RUBENS**. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Rosenberg. Gebunden M. 12.—
- Bd. VI: **VELAZQUEZ**. Des Meisters Gemälde in 146 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Walther Gensel. Gebunden M. 6.—
- Bd. VII: **MICHELANGELO**. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Fritz Knapp. Gebunden M. 6.—
- Bd. VIII: **REMBRANDT**. Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen. Herausgegeben von Hans Wolfgang Singer. Geb. M. 8.—

REMBRANDT

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

ACHTER BAND

REMBRANDTS RADIERUNGEN

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906



Rembrandt drawing

***Rembrandt zeichnend**

1645

B. 22

Rembrandt dessinant

REMBRANDT

DES MEISTERS RADIERUNGEN

IN 402 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

HANS WOLFGANG SINGER



STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906

Univ. Library, UC Santa Cruz 1986

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert nummerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 30 Mark

Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart

Einleitung



Während man oft die Frage nach den hundert besten Büchern oder Bildern oder gar den hundert bedeutendsten Männern gestellt findet, trifft es sich doch selten, daß der Fragesteller so vermessen ist, seine Zahl auf das Mindestmaß zu beschränken, und — es handle sich um was es wolle — nach dem einen Besten aller Völker und aller Zeiten fragt. Denn er muß sich sagen, wechselte die Liste bereits mit jedem Antwortgeber, als er nur nach der Hundert forschte, wie könnte er auf Einigung hoffen, wenn sämtliche Urteile (um ein befriedigendes Ergebnis zu zeitigen) aus den zahllosen Möglichkeiten insgesamt auf ein und dieselbe Lösung fallen müßten!

Und doch, glaube ich, könnte dieses Wunder zum Ereignis werden. Wer überall nach dem einen, besten aller Radierer fragen würde, würde wohl ohne Ausnahme den Namen Rembrandt van Rijn zugerufen bekommen.

Selbst das achtzehnte und das anfangende neunzehnte Jahrhundert, die Rembrandt als Maler und als Künstler im allgemeinen eine ziemlich blöde Verständnislosigkeit entgegenbrachten, haben seinen Ruf als Radierer im großen und ganzen unangetastet gelassen; es sei denn, sie bemängelten, selbst Krämerseelen, seine angebliche geschäftliche Verwertung der Radierung.

Diese Uebereinstimmung ist um so vielsagender, als Rembrandt weder das erste noch das letzte Wort in seiner Kunst gesprochen hat. Ja, nicht einmal irgendeine einzelne Seite in dieser Kunst hat er zuerst oder allein angeschlagen, denn lange vor ihm schon gab es Meister, die die Linie zum Selbstzweck erhoben haben, die ihr Selbständigkeit durch die Führung, die ihr fabelhafte Andeutungsfähigkeit zu verleihen wußten. Den Reiz der Luftperspektive hatten schon frühere Künstler bezwungen; ist doch, endlich, unser Dürer höchst eigenhändig sein Vorgänger in einem Punkt, der zu den Hauptstützen seines Ruhmes gehört, in der Behandlung und Verwertung des Grats bei der Kaltnadelradierung.

Und um daran zu erinnern, daß Rembrandt die Kunst auf der andern Seite nicht erschöpft hat, brauche ich nur den einen Namen Whistler anzuführen.

So bleibt uns zur Erklärung der Tatsache, daß er allgemein als der erste Meister der Radierung anerkannt wird, zunächst nur die Erwägung, daß er in sich alle bisherigen Fäden der Kunst zusammenfaßte; sowie daß er diese Kunst nie auf Irrwege gleiten ließ, was noch weit mehr sagen will! Schwerer aber als alles andre wiegt es, daß in ihm sich zum erstenmal ein großer Mensch, ein tiefangelegter Charakter in der Radierung ausspricht. Denn man mag reden, was man will: bei gleicher Vollendung

des Vortrags, bei gleich gelungener Lösung der rein künstlerischen Aufgaben spricht im letzten Grunde der Inhalt für uns doch entscheidend mit, und wir legen den Pont Neuf, den Le Bouvier, ja selbst den Hieronymus beim Weidenbaum ohne Zögern für die Kleine Predigt Jesu und das Hundertguldenblatt beiseite.

Erkennen wir die weite Verbreitung der Wertschätzung Rembrandtscher Radierkunst demnach als etwas Erklärliches, ja Selbstverständliches an, so mag doch eines daran uns merkwürdig erscheinen: nämlich die Grundlage, auf der sie ruht.

Das erste Verzeichnis der radierten Blätter Rembrandts wurde von Gersaint verfaßt, aber erst nach seinem Tode von andern veröffentlicht. Sie fügten nach eigenem Gutdünken einundvierzig Blatt seinen Listen hinzu. Sein Verzeichnis ging zwar auf die authentische Sammlung des Bürgermeisters Six zurück, diese hatte aber, vermutlich in der Zwischenzeit seit Six' Tod, mancherlei unverantwortlichen Zuwachs erfahren. Nach Gersaints Erben kamen nun noch immer mehr Einschießel in das „Werk“, so oft irgend jemand eine bisher unbestimmte Radierung auf Rembrandt taufte, und als Bartsch im Jahre 1797 ein neues Verzeichnis verfaßte, schloß er es mit 375 Platten ab. Seit seiner Zeit wurden von verschiedenen andern Kennern noch zweiundzwanzig weitere Radierungen Rembrandt zugeschrieben. Obwohl nun schon Bartsch selbst bei einzelnen Blättern seine Bedenken nicht verschwieg, galt doch die längste Zeit und gilt auch für die meisten heute noch das ganze ungeteilte Werk von beinahe 400 Blatt als der Gegenstand, worüber man sich ein Urteil zu bilden hat, wenn man Rembrandt den Radierer kennen lernen will. Leichtgläubig und gedankenlos nahm ein jeder die Ueberlieferung, die ihm sein Vorgänger einhändigte, mit hin. Wenn nun auch eine größere Anzahl unbedeutender Blättchen -- hauptsächlich Köpfe, Bettler und Landschaften -- bereits seit einigen Jahren als uneigenhändig betrachtet, zum mindesten für unbeachtlich befunden wurde, so dachte fast niemand an eine ernsthafte Kritik der wichtigen Blätter. Hierzu gab den ersten, vollgewichtigen Anstoß der langjährige Präsident der Royal Society of Painter-etchers in London, Sir F. Seymour Haden, selbst ein berühmter Meister der Nadel und ein Rembrandt-Sammler seit frühester Jugend. Bei Gelegenheit einer Ausstellung des Rembrandtschen Werkes in der Burlington Fine Art Society, bei der sich die Veranstalter wieder nur an den Bartschschen Katalog gehalten hatten, fiel ihm das Unzweckmäßige einer solchen kunterbunten Vorführung besonders stark auf. Er trat an die Gesellschaft mit dem Vorschlag heran, im Jahr 1877 eine zweite Rembrandt-Ausstellung zu veranstalten und diesmal eine chronologische Anordnung der Blätter durchzuführen, das sicher Unechte dabei auszuschneiden. Schon bei den Vorbereitungen fiel ein Wust von Wertlosem fort. Bald sah man beim Anblick des immerhin noch beträchtlichen Restes, daß auch nun noch Arbeiten aus ein und derselben Zeit gar nicht übereinstimmten, daß also ein Teil davon nicht von Rembrandt selbst herrühren könne. Auf Grund solcher Gegenübersetzung konnte Haden nunmehr wagen, eine Reihe sogenannter Hauptblätter, an deren Echtheit zu zweifeln überhaupt noch niemandem eingefallen war, auszuschalten.

In der Tat wirkte seine Kritik gegenüber dem Barmherzigen Samariter, der Großen Kreuzabnahme, der Großen Auferweckung des Lazarus, dem Ecce Homo und andern Blättern ungefähr so wie seinerzeit Lermolieff-Morellis Kritik gegenüber dem hundert Jahre lang blind verehrten Pseudo-Corregio, der Magdalena in der Dresdner Galerie. Es fielen einem die Schuppen von den Augen.

Seit diesem Anstoß haben viele Kenner die Sichtung weitergeführt, und es sind aus der Gesamtzahl mindestens etwa 150, man kann sagen endgültig verworfen worden. Aber auch der verbleibende Ueberschuß von rund 260 Blatt besteht sicherlich nicht

aus eigenhändigen Arbeiten des Meisters. Der feinsinnige Kenner Alphonse Legros beschränkt die Zahl dieser auf einundsiebzig! Es ist fesselnd zu verfolgen, wie er zu diesem überraschenden Schluß gelangte.

Legros suchte sich zuerst diejenigen Platten heraus, für deren Echtheit äußere Zeugnisse unwiderleglich sprechen, z. B. das Hundertguldenblatt (S. 68/69), das Bildnis des Six (S. 58), die drei Bäume (S. 44), die Kleine Predigt Jesu (S. 81). Nun hat er mit dem Auge und der Erfahrung des Selbstradierers die Einzelheiten jahrelang daraufhin studiert, wie Rembrandt eine Partie in Schatten legt, wie er das Stoffliche behandelt, wann er die kalte Nadel, wann die Aetzung anwendet, und so weiter. Alles nur unter Beobachtung der technischen Fragen der Ausführung, nicht etwa unter Berücksichtigung von Auffassungs-, Zeichnungs- oder Kompositionswerten. Auf Grund der gewonnenen Kenntnisse prüfte er danach die Masse der unbeglaubigten Blätter durch und verwarf alle diejenigen, in denen widersprechende Behandlungsweise vorkommt. Ferner faßte er weitere zweiundvierzig, in denen nur abweichende Merkmale sich zeigen, in eine Klasse der möglicherweise oder wahrscheinlich von Rembrandt selbst geschaffenen zusammen.

Sein Vorgehen erinnert wiederum an Morelli mit seiner Untersuchung der Einzelheiten in der Ohr-, Nagel- und so weiter Behandlung verschiedener Maler, um den Urheber von strittigen Bildern zu bestimmen.

Tatsächlich hat das Verfahren etwas ungemein Bestrickendes an sich, denn es ist ein hervorragend wissenschaftliches. Wie geradezu schonungslos wissenschaftlich auch Legros an die Arbeit gegangen ist, wie wenig er sich von ästhetischen Rücksichten oder persönlichen Neigungen hat leiten lassen, erhellt schon aus dem Umstand, daß er solche Prachtstücke, wie: Abraham bewirtet die Engel (S. 111), Jesus mit seinen Eltern vom Tempel heimkehrend (S. 95), Der Triumph des Mardochäus (S. 66), Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels (S. 119), Die drei Hütten (S. 172) preisgeben konnte. Er ließ sich eben von den sonstigen künstlerischen Qualitäten der Blätter nicht bestechen.

Zunächst kann man eins annehmen, nämlich daß er — die Möglichkeit menschlichen Irrtums immer vorbehalten, selbst gegenüber einem solchen Kenner und Könnern in dieser Kunst, wie Legros einer ist — in dem, was er als echt erkannt hat, recht hat. Aber infolge der Grundlage, auf der er baut, braucht die Sache damit noch nicht erschöpft zu sein. Die Möglichkeit besteht doch fort, daß zum Beispiel morgen ein alter Brief auftaucht, durch den gerade die Echtheit eines der soeben genannten Blätter bewiesen wird. Legros müßte es dann anerkennen und sogleich das ganze Werk nochmals daraufhin durchgehen, ob sich die besonderen Merkmale dieses Blattes nicht auch anderswo wiederfinden. In jedem Fall, in dem das zutrifft, ist wieder ein echtes Blatt festgestellt worden. Um so zwingender ist die Unerläßlichkeit dieses Verfahrens, um so wahrscheinlicher, daß es nur auf den reinen Zufall wartet, um als notwendig in Erscheinung zu treten, als wir keinen Grund haben, anzunehmen, daß sich der reiche Geist eines Rembrandt in den anerkannten einundsiebzig Blättern schon ganz ausgesprochen haben sollte. Ja, wir dürfen sogar leichthin annehmen, daß er technische Dinge versucht, dann mehreremal angewendet habe, ehe er sie verwarf; daß also Blätter, trotzdem sie eigenhändig sein mögen, in keinem Punkt dasselbe Gesicht zeigen wie beglaubigte Arbeiten, wenn sie nur nicht in krassem Widerspruch damit stehen.

Die Schwierigkeit bei dem Versuch, Rembrandt selbst aus der Masse der unter seinem Namen gehenden Arbeiten herauszuschälen, wird in erster Linie dadurch hervorgerufen, daß wir so manches über seine Schüler und Anhängerschar erfahren. Es wird davon geredet, daß er sie in seinem Haus einzeln in Kämmerchen steckte, also

nicht in einem gemeinsamen größeren Atelier arbeiten ließ. Die Verbreiter dieser Nachricht bringen sie mit den bekannten, nachmalig mehr oder minder berühmt gewordenen Malschülern des Meisters in Verbindung und erklären sie so, daß Rembrandt dies angeordnet habe, damit die Schüler sich nicht gegenseitig beeinflussen, sondern ihre Eigenart bewahren sollten.

Gegen diese Begründung des Schrittes ist ganz richtig geltend gemacht worden, daß es sich hierbei nicht um Malschüler gehandelt haben kann, denn wie hätten diese in Einzelkämmerchen arbeiten können! Es werden Radierschüler gewesen sein. Was sie schufen, durften sie nach den Gesetzen der Malergilde nicht mit ihrem eignen Namen bezeichnen; nur der Meister der Lehrlinge durfte es, gewissermaßen unter seiner Marke, in die Welt hinausschicken. Die zahllosen mit Rembrandts Namen versehenen Arbeiten gewisser Jahre hätte er neben seinen vielen Gemälden auch gar nicht bewältigen können. Es bedeutet das Künstlerzeichen, das sich darauf befindet, aber auch gar nichts mehr, als daß sie aus seiner Künstlerwerkstatt hervorgegangen sind. Mehr noch, es ist als ziemlich sicher anzunehmen, daß Rembrandt mit diesen Schülerleistungen einen richtigen geschäftlichen Vertrieb verband. Für Radierungen bestand zu jener Zeit ein großes Interesse, besonders wenn sie mit dem Stempel des damals so schnell berühmt gewordenen Rembrandt in die Welt gingen. Er nutzte diese Gelegenheit aus, um seinen Ruf zu verbreiten und auch um sein Einkommen zu vergrößern. Das hatte vor ihm Raffaello Santi getan, der sich Marcantonio Raimondi und eine ganze Stecherschule dienstbar gemacht hat. Das tat in unmittelbarer Nähe von Rembrandt der berühmte Rubens, der ohne Umschweif eine Stecherschule unterhielt, um aus deren Leistungen Geld zu schlagen und seinem Namen zu einer Zeit, als unsre heutigen Verkehrsmittel noch nicht bestanden, zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Ja, auch Van Dijck hat dies getan, denn das rein geschäftliche Unternehmen, jene berühmte Ikonographie, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit auf ihn selbst und nicht auf den Anstoß irgendeines Verlegers zurückführen.

Haben wir somit die Gewißheit gewonnen, daß eine sogar ausführliche Bezeichnung, womöglich mit dem vollen Namen und dem Wort „fecit“ statt „invenit“, auf irgendeinem Rembrandtblatt unser Urteil keineswegs binden darf, so wollen wir nun einmal probeweise mit ebendieser Kenntnis als Grundlage an die Bestimmung einiger der frühesten Radierungen gehen.

Die Jahreszahl 1628 tragen zwei Blättchen, B. 354, Brustbild seiner Mutter (S. 29), und B. 352, Rembrandts Mutter von vorn (S. 125). Sie wären also geschaffen, als Rembrandt einundzwanzig Jahre alt war. Aus dem Jahre 1629 folgt sodann das sogenannte Selbstbildnis, B. 338 (S. 1). Weil die Züge Rembrandts auf den Blättchen B. 4 (S. 185) und B. 27 (S. 189) noch jugendlicher aussehen, werden diese beiden auch noch in das Jahr 1628 gesetzt.

B. 354 (S. 29) stellt eins der meisterhaftesten Kunstwerke dar, an dessen Besitz sich die Welt zu erfreuen hat. Wenn wir ganz absehen von der wunderbaren Innerlichkeit der Auffassung, die den Charakter der dargestellten Person uns vorlegt wie ein ausgebreitetes Buch, wenn wir auch die geradezu einzige Kunst der Zeichnung nur nebenbei bemerken wollen, so bleibt uns als Staunenswertestes immer noch das einzigartige Verständnis für die Mittel, für die Sprache der Radierung übrig. Hier ist kein Tasten, kein Versuchen, kein Stammeln! Hier sehen wir nicht, wie so oft, eine verkappte Federzeichnung vor uns. Das Blatt ist unmittelbar aus dem Gefühl für die radierte Linie heraus entstanden, aus dem Bewußtsein, daß hier dem Weiß des Papiers die Hälfte von der Lösung der Aufgabe obliegt, daß die radierte Linie wie keine

andre die Kraft der Andeutung besitzt. Wie wunderbar ist das alte durchfurchte Gesicht mit der infolge des Alters weich und schlaff gewordenen Muskulatur veraugenscheinlicht! Mit welcher souveränen Zurückhaltung ist alles ausgedrückt ohne Kraftvergeudung, ohne Verwendung, geschweige denn Anhäufung von überflüssigen Strichen und Strichelchen! Wie zwingend und gleichsam durch Zauberei geben in der Kleidung die wenigen, fast zu zählenden Arbeiten hier den Eindruck von Stoff, dort von Pelzverbrämung wieder!

Hinter dem Selbstbildnis aus dem folgenden Jahre (S. 1) 'steckt ein gewaltiger Erfasser, eine zeichnerische Energie, die ungewöhnlich ist. Die Ausführung dagegen ist von einer seltenen Planlosigkeit. In dem Gewirr von teilweise ganz kalligraphischen Linien wechselt Schmächtig und Stark ohne augenscheinlichen Grund ab. Anstatt Locken wiederzugeben, wird der Vortrag selbst gelockt. An der Nase unter anderm haben erst schwache Linien dem Zweck dienen sollen, sie wurden aber dann durch ganz anders geartete verdrängt. Das Gewand ist durchaus unstofflich, und diese nichtssagenden Kratzer beschreiben es gar nicht, sie umschreiben es höchstens in seiner Ausdehnung. Ganz hilflos ist das krause Gekritzelt im Hintergrund links. Vor allem trägt das Blatt nicht im geringsten den Charakter einer Radierung, eher den einer Federzeichnung.

Mit diesen beiden Arbeiten verglichen sind die zwei kleinen Bildnisse nichts weiter als bloße Stümperleistungen. Nicht nur daß die äußerste Ratlosigkeit des Neulings aus der Hantierung der Nadel förmlich herausschreit, die Zeichnung ist recht talentlos und die Modellierung mehr als flau; es sind leblose Gummipuppen; es ist kein Fleisch, kein Knochengerüst, kein Stoff an dem, was wir da vor uns haben, zu erkennen.

Diese beiden Bildnisse sollen uns am wenigsten lang aufhalten. Es sind nicht nur, technisch genommen, die ersten lallenhaften Versuche eines Schülers, der Schüler verrät vielmehr auch noch recht wenig Begabung. Sie bilden mit B. 1, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 25, vielleicht auch 319 eine Gruppe von Schülerarbeiten, gerade wie B. 309, 325, 260, 312, 315, 291 eine zweite Gruppe bilden. Hat hier ein und derselbe alte Mann Modell gesessen, so setzte sich Rembrandt bei der andern Gruppe in eigner Person hin. Wir können uns gut vorstellen, daß er seinen jungen Leuten, als er sie das erstemal versammelte, allen mit ein paar Worten die nötigste Anweisung gegeben hatte und nun eines Tages von Kämmerchen zu Kämmerchen ging, selbst also das Modell abgebend. Da die Geschichte ihn langweilte, kam er bald auf die Idee, in besondere Gesichtsausdrücke zu verfallen. Aber was ihm als beinahe überflüssig erschienen sein mag, war für die Anfänger samt und sonders nicht annähernd genug gewesen, und so bezeugen die Arbeiten alle die gleiche Ratlosigkeit der Schüler, was die Anwendung der neuen Mittel anbelangt, wenn sie auch in der Auffassung und dem zeichnerischen Können, je nach dem Talent des einzelnen, voneinander abweichen. Jedenfalls sind sie alle miteinander nicht viel wert, und daß sie etwa von Rembrandt selbst herrühren könnten, werden die wenigsten zu glauben geneigt sein.

Aber auch zwischen B. 354 und B. 338 werden wir wählen müssen. Das erstere ist die unübertreffliche Leistung eines Genies, das in der Beherrschung der Mittel seinesgleichen sucht. Auch aus dem zweiten spricht geniale Begabung, aber wir fühlen sie mehr hindurchleuchten, als daß sie auf der Außenseite sich offenbarte. Es ist die Leistung eines Kraftmenschen, der auf anderm Gebiet bereits Ueberragendes kann, hier aber offenbar sich zum ersten Male versuchsweise vorwagt. Wären die Blätter nun umgekehrt datiert, so wäre es schon schwer, an eine derartige ungeheure Klärung, an einen solchen Fortschritt innerhalb eines Jahres zu glauben. Daß aber ein und

derselbe Mensch 1628 dieses Bildnis der Mutter, 1629 dagegen das Selbstbildnis geschaffen habe, möchte man schlankweg für ebenso unmöglich erklären, als daß etwa Rubens in einem Jahr den Kindermord, im darauffolgenden die Kreuzabnahme gemalt haben könnte.

Michael Bernays sagte einmal von Goethe, welche Entwicklung man in ihm auch nachzuweisen vermöge, eines wäre von allem Anfang an dagewesen, die Beherrschung der Form. Wer sich darüber klar ist, wieviel das sagen will, mag zuerst stutzen: er wird dann aber doch zugeben müssen, daß der Satz nicht zu kühn ist, wenn er einfach an den „Werther“ denkt. Wollen wir annehmen, daß Rembrandt ein gleich ungewöhnliches, fertiges Genie war, so können wir uns zu dem Mutterbildnis von 1628 bekennen. Selbstverständlich fällt dann sofort das Eigenbildnis von 1629 weg und zahlreiche andre Blätter mit ihm!

Aber die Geschichte hat noch einen Haken. Wer sich einmal bis zum Ver zweifeln mit dem Feststellen der Aehnlichkeit abquälen will, der braucht nur an Rembrandts gemaltes und radiertes Werk heranzutreten. Die sogenannten Selbstbildnisse, Bildnisse seiner Mutter und seines Vaters, auch seiner Frau, werden ihm genug zu tun geben. Trotz aller Vorsicht und Bedenken, zu denen die Beschäftigung mit dieser Sache uns führt, scheint eins aber doch festzustehen. B. 343 (S. 4) stellt unleugbar dieselbe Frau wie das berühmte kleine Blatt B. 354 dar. Es ist die gleiche hohe Stirn; die gleichen überlegen dreinblickenden und durchdringenden Augen mit den breiten Deckeln, dieselbe leicht gebogene Nase, mit dem festzugekniffenen energischen Mund darunter, das gleiche breite Kinn mit der Vertiefung unter der Lippe. Nur sind Haut und Muskeln hier noch stramm und fest, weil die Frau auf diesem Bildnis etwa 50—55 Jahre, auf dem andern bereits 65—70 Jahre alt ist. Daß es tatsächlich die Mutter Rembrandts ist, die wir hier abgebildet sehen, bekräftigen gemalte Bildnisse, die uns erhalten sind.

Auf dem größeren Blatt trägt sie den Witwenschleier. Rembrandts Vater starb 1630. Das Blatt entstammt also der Zeit um 1631. Das andre müßte demnach etwa aus ihrem letzten Lebensjahr — sie starb 1640 — herrühren. Der Jahreszahl 1628 ist also ebenfalls keine Bedeutung beizumessen! Wir zweifeln um so eher an ihrer Glaubwürdigkeit, da wir nun das an und für sich ansprechende Selbstbildnis von 1629 nicht notwendigerweise fallen lassen müssen. Ferner müssen wir nicht Rembrandt seine Tätigkeit mit einem Geniestreich einleiten lassen, den er kaum je übertroffen und nur zu oft später nicht wieder erreicht hätte.

Es steht somit ziemlich fest, daß wir nicht an die Bezeichnungen der Blätter, auch nicht einmal an die darauf befindlichen Jahreszahlen gebunden sind. Der Leser sieht daraus, daß das ganze schwierige Geschäft der Sichtung und Ordnung dieser annähernd 400 Blatt uns recht eigentlich ohne wesentliche Stützpunkte zufällt.

Damit will ich diesen Punkt verlassen, da ich ja nur einen Begriff von dem in Frage kommenden Reiz sowohl als von der Schwierigkeit geben wollte. Es bleibt nur noch zu erwähnen, daß der Versuch, Ordnung zu schaffen, sich vielleicht noch verwickelter gestaltet, als der Laie wohl jetzt schon annehmen mag, weil Rembrandt selbst und besonders Leute nach ihm sehr viele der Platten mit der Zeit veränderten und umarbeiteten. Man muß demnach auch noch festzustellen suchen, bis zu welchem Schritt diese Platten noch als Rembrandts Arbeit, von wo ab sie als das Werk fremder Hand anzusehen sind. Viele der Bildnisse namentlich, die man in den späten Zuständen (in denen sie gewöhnlich vorkommen) ohne weiteres verwerfen wird, beurteilt man ganz anders, wenn man sie in dem Zustand zu sehen bekommt, in dem sie durch fremde Hände noch nicht verhunzt worden sind.

Diese Aufgabe der Sichtung muß schließlich ein jeder, der an Rembrandts Radierungen herantritt, selbst und an der Hand der Originale in Angriff nehmen. Die Lösung, die ich in dem gegenwärtigen Werk versucht habe, soll keineswegs als eine endgültige in die Welt gehen. Sie soll nur im allgemeinen eine Richtung vorzeichnen, die ich nicht im einzelnen feststecken konnte, da mir nicht halb so viele Wochen zur Verfügung standen, als ich gern Monate gehabt hätte, und ich namentlich die Gemälde sowie die Zeichnungen kaum berücksichtigen konnte. Wenn ich für den ersten Teil wesentlich schärfer vorging als v. Seidlitz in seinem unentbehrlichen Buch, auf dem alle derartigen Versuche fußen müssen, so war es, weil ich glaubte, in der vorliegenden Veröffentlichung zunächst ein möglichst klares Bild von Rembrandt in seiner Größe entfalten zu müssen. Es würde mir weniger ausmachen, bei einer etwaigen zweiten Auflage manches Werk aus den jetzt zweifelhaften zu den echten hinüberzunehmen, als irgend etwas aus der ersten Abteilung später unter die unechten verbannen zu müssen.

Eine einigermaßen endgültige Lösung der Frage auf Echtheit dürfte überhaupt erst dann in Aussicht stehen, wenn, wie Seymour Haden es forderte, eine Vereinigung von Forschern, Sammlern, Künstlern, ja selbst Kunsthändlern — damit auch jeder Standpunkt zur Geltung kommt — zusammenträte, um das ganze Werk planmäßig von den wenigen unverrückbaren Anhaltspunkten aus, die wir haben, durchzunehmen. —

Im allgemeinen hat es sich gezeigt, daß Rembrandt, wie es ganz natürlich ist, mit kleinen Charakterköpfen und Bildnissen, dann auch mit einzelnen Volkstypen anfang. Es treten darauf kleine Genrebilder in den Kreis der Darstellungen ein, und nach einer Weile beginnen die ernsteren, religiösen Blätter. In der mittleren Zeit treffen wir auf einmal die Landschaften in merkwürdiger Stärke neben den Bildnissen seiner Freunde an. Seymour Haden hat daraus geschlossen, daß Rembrandt nach dem Tod der Saskia von seinem Freund Six auf dessen Landhaus geladen wurde, wo er Trost und Fassung finden sollte. Rembrandt habe von dort die vielen Landschaften und einige der wichtigsten Bildnisse geschaffen. In dem letzten Jahrzehnt entstanden die gewaltigen großen und inhaltsreichen Kompositionen, je gehaltvoller, je schwerer das Schicksal auf dem Meister lastete.

Die frühen Blätter sind alle geätzt, in reiner Linienarbeit. In der mittleren Zeit hat Rembrandt in ausgiebiger Weise die Aetzarbeit durch die kalte Nadel ergänzt. Um die Tonwirkung der Blätter zu verstärken, nahm er endlich den Grabstichel noch zu Hilfe. Manche der Hauptblätter seiner letzten Periode sind ausschließlich mit der kalten Nadel — also durch Ritzen mit der Nadel in das blanke Kupfer ohne irgendwelches Aetzen — hergestellt. Von allen graphischen Verfahren erwirbt die Kaltnadelradierung sich am leichtesten die Zuneigung der Künstler, weil sie vielleicht am freiesten ist. Es ist etwas Ungebundenes, Rhapsodisches an ihr, das sich der wechselvollen Stimmung einer Künstlerseele, dem Aufflackern und Abspannen ihres Wunsches am schmiegsamsten anpaßt. Rembrandt kam sie zumal auf halbem Wege entgegen, als er es darauf absah, seine wunderbare eigne Note in der Malerei, das berühmte Helldunkel, auf die Radierung zu pflanzen. So prachtvoll diese Note sich auch hier entfaltet hat, so muß man doch nicht vergessen, daß Rembrandt sie nicht durch eine innere Kultur aus dem alten Stamm entwickelte, sondern daß er dieses Helldunkel eben aus der Oelmalerei hinübergepflanzt hat. Rein stilistisch genommen sind die Radierungen seiner Jugend und solche, bei denen er deren Grundsätze beibehält, vielleicht doch die vorzüglichsten. In ihnen geht jedenfalls das Mittel vollständig in dem Werk auf: er verwertet es, wie es sich von selbst hergibt, und erschöpft es, ohne ihm Gewalt anzutun. Ueberall spricht die Linie frei und selbständig ihr Wort. Da sie nicht zu beschreiben hat — weil

sie der Farbe entbehrt, die allein für uns ein Ding überzeugend naturähnlich macht —, sondern nur andeuten, unser geistiges Auge zur Weiterbildung anregen soll, entspricht sie ihrer Aufgabe um so besser, je offener, im einzelnen verfolgbarer, sie vor uns daliegt. Später häuft Rembrandt die Striche manchmal in einer Weise, daß die Linie ihre Selbständigkeit verliert und sich zu Tonflächen verbindet. Damit nähert sich die Wirkung äußerlich genommen wohl etwas der Natur, denn die Natur tritt uns nicht in Liniengestalt, sondern als Fläche vor Augen. Aber das kommt einem stilistischen Mißgriff gleich, denn jetzt stellen wir unwillkürlich den Vergleich mit der Natur an — was uns, solange es sich nur um die reine Linie handelte, nicht einfiel —, und jetzt erst verspüren wir, daß das eigentlich Naturähnliche, die Farbe, fehlt, die wir bei den früheren reinen Linienradierungen gar nicht vermißt hatten. Wenn wir daher einen stetigen Fortschritt in dem Werk des großen Meisters empfinden und die Blätter seiner reifen Zeit uns in viel stärkerer Weise ergreifen als die frühen, so müssen wir uns darüber klar bleiben, daß dies zutrifft, weil der Künstler als Zeichner, als Erfasser reifer geworden ist und weil sein Schicksal den Menschen in ihm, der sich so wunderbar in den Werken widerspiegelt, vertieft hat, nicht aber, weil etwa die Radierungen im Stil vortrefflicher geworden wären.

Wenn man bei einem Rembrandt überhaupt ans Abwägen gehen darf, so wird man vielleicht unter den verschiedenen Klassen von Gegenständen, die er behandelte, die eigentlichen und ausgesprochenen Bildnisse am ehesten kritisch ansehen. Vielleicht steht man etwas unter dem Eindruck der Werke seines großen Zeitgenossen, des Anthonis van Dijck, der die Aufgabe, Bildnisse zu radieren, in einer künstlerisch unvergleichlichen Weise gelöst hat. Das Eigentümliche in der van Dijckschen Bildnisradierung, vermöge dessen sie so einheitlich und überzeugend wirkt, ist der Umstand, daß dieser Künstler dem Zweck seines Werkes in so einziger Weise Rechnung getragen hat. Er sollte ein Bildnis schaffen und das hat seine Auffassung sowie seine Technik allein bestimmt; diesem Wunsch paßten sich beide, mögen sie auch noch so künftlerisch geblieben sein, an. Bei Rembrandt haben wir hingegen fast immer die Empfindung, als ob sich nicht die Mittel dem Endziel, sondern dieses den Mitteln, oder besser gesagt der äußerliche Vorwand einem inneren, unterordnen mußte. Es kommt ihm seltener darauf an, einen bestimmten Menschen darzustellen, als durch das Bildnis dieses Menschen eine besondere künstlerische Frage anzuschneiden. Der Clement de Jonghe (S. 77) bildet vielleicht die glänzende Ausnahme hierzu, aber schon der prächtige Asselijn (S. 59) ist mehr — und weniger — als ein Bildnis. Der Ausgangspunkt für dieses Blatt war offenbar das dekorative Gegenüberspiel von samtem Schwarz und leuchtendem Weiß. Das wird allein schon durch die Tatsache bewiesen, daß Rembrandt im Verlauf seiner Beschäftigung mit dieser Platte den erst teilweise bedeckten Hintergrund ausgeschliffen hat, damit seine Absicht, ebendieser künstlerische Gegensatz von Schwarz und Weiß, blendender zur Schau käme. Das schöne Selbstbildnis (Titelbild), auf dem er, am Fenster zeichnend, zu sehen ist, will gleichfalls in erster Linie nicht den Menschen, sondern vor allem das Auflösen von Licht und Dunkel des Innenraums in ein Gewebe von gebrochener Helligkeit und durchleuchtetem Schatten vergegenwärtigen. Die tiefgestimmten Töne der Natur, die das gewöhnliche Menschaugen auf Grund unsers Wissens und unsrer Erfahrung in so merkwürdiger Weise heraufschraubt, will Rembrandt in diesem Blatt veranschaulichen. Eine eigentliche Absicht, der Welt ein Konterfei von sich selbst zu geben, hat er gar nicht und er scheint sich nicht einmal mit der Aehnlichkeit besonders abgemüht zu haben. Vollends so ein Blatt wie der berühmte Six (S. 58) läßt sich kaum noch als Bildnis auffassen. Das kleine Gesicht des herabblickenden Dargestellten, dem man nicht einmal

in die Augen sieht, ist nicht scharf erfaßt und verschwindet im Aufbau des ganzen Bildes. Die Radierung stellte eher das wunderbare Bildnis eines Innenraums dar, in dem das Spiel des Lichtes infolge der Staffierung mit einer menschlichen Figur noch reizvoller und abwechslungsreicher geworden ist. Bei manchen der übrigen Bildnisse endlich möchte man meinen, daß es den Dargestellten durch nachdrückliches Anbringen ihrer Wünsche doch gelungen wäre, Rembrandt etwas unfrei zu machen. Jedenfalls sind sie, vielleicht infolge der Sucht, das Bildnis recht ähnlich zu bringen, weitergeführt und schwächer in der Haltung als die übrigen Arbeiten des Meisters. Sie erinnern gelegentlich an das Aussehen von Gemäldereproduktionen.

Weit packender und ansprechender als die Bildnisse wirkt auf uns die große Reihe herrlicher Landschaften, die Rembrandt radiert hat. Um sie richtig zu schätzen, mag man zurückblicken und auf die straffen, ängstlich gefügten, vedutenhaften Blätter seiner Vorgänger weisen. Dann erkennt man, daß er überhaupt erst die Landschaft zum Höhepunkt gebracht hat als den durch die Kunst verklärten Vorwurf, der es nicht nötig hat, irgendwelche topographische oder romantische Momente in Anspruch zu nehmen. Man mag aber auch nach vorwärts blicken und sehen, wie die neu erstandene Radierung, die zuerst wieder in England ihr Haupt erhob, sich unmittelbar an diese Seite von Rembrandts Kunst anschloß und bis zum heutigen Tag die Verbindung kaum gelockert hat. Sie fühlt, daß er hier unübertrefflich, makellos gesprochen hat, und sie ist zu klug, von den rechten Pfaden, die er wies, abzugehen, nur um anders zu sein als er. Denn es lassen sich nur andre Wege auffinden, nicht aber auch zugleich bessere.

Kaum eine zweite Aufgabe kann so schwer zu lösen sein als diejenige, den Eindruck, den man vor der Natur stehend erhält, nun mit der spitzen Nadel festzuhalten. Es bedurfte der Eingebung des Genies, das ein noch nie dagewesenes Etwas, die Linie, wie mit Zauberschlag erfand, die mit dem einzigen Zug Farbe, Raum, Luft und Licht anzudeuten vermag. Solange man mit diesem Etwas, mit dieser Linie, zu beschreiben versuchte, mußte man jämmerlich Schiffbruch leiden, denn dazu gab sich die Linie überhaupt nicht her, und die unendliche Vielfältigkeit der Natur ließ sich wiederum auch nicht erschöpfend beschreiben. Schauen wir uns Rembrandts Ansicht von Amsterdam (S. 28) oder Des Goldwägers Landgut (S. 74) an, so sehen wir nirgends den Versuch, das Laub, die Felder, die Gräser und Büsche, die Bauten und Gewässer zu beschreiben, noch das Bestreben, erzählend ihre Eigenart klarzulegen. Es entsteht ein Wald vor unserm Auge und doch umschreibt keine Linie die Gestalt auch nur eines einzigen Blattes oder eines Baumstammes. Wir erblicken wogende Kornfelder und doch keine einzige gebogene Linie, die der Form eines halbumliegenden Halmes etwa entspräche. Nicht einmal den wenigen Umrissen, die die Natur als Begrenzung des einzelnen Gegenstandes bietet, folgt die Linie. Und doch bannt sie das Bild einer Landschaft auf das Papier mit einer Unmittelbarkeit, an die überhaupt keine zweite menschliche Tätigkeit heranreicht. In dieser spärlichen Linie liegt die Zauberkraft der Andeutung, welche nicht nur die Gestalt des einzelnen Gegenstandes, welche auch noch seinen Platz im Raum und die ihn umgebende Luft veranschaulicht. Zwei zarte Strichelchen, ein halbmillimeterbreiter weißer Raum dazwischen, erwecken eine Vorstellung von meilenweitem Gelände ebenso bestimmt und klar, als jene, die wir bekämen nach stundenlanger tatsächlicher Durchwanderung der Strecke.

So hat in der Hand dieses Meisters ein Mittel von kärglicher Einfalt, die Linie, eine Gewalt und eine Kraft bekommen, die geradezu unbegrenzt sind. Der kleine schwarze Strich kann alles, was die vielfältige Hantierung des Malers zu erreichen

vermag, und noch mehr, ja, kann selbst über die scheinbar schrankenlose Macht des Dichters hinaus.

In diese Kunst der Linie, in diese Kunst der Andeutung hat Rembrandt nun noch einen dramatischen Reiz eingeführt durch die Gratverwendung. Der Grat in den Landschaften dient nicht eigentlich der Aufgabe, die Stofflichkeit oder gar die Farbigkeit zu erhöhen. Sie bringt nur eine Pointierung von verschiedenen Flecken auf jeder Radierung. Auf diese Art entsteht ein gewisser Rhythmus, jedesmal ein anderer und einer, der sich der Stimmung des Blattes anschmiegt. Er ist der Träger der künstlerischen Komposition. Daß es nur auf diesen Rhythmus ankommt, beweist schon die Tatsache, daß der Grat nicht etwa bei den gleichen Gegenständen auf dem Blatt wiederkehrt, daß er also nicht an das Stoffliche gebunden ist. Durch ihn belebt Rembrandt seine Zeichnung wie der Klavierspieler seine Melodie phrasiert. Durch ihn erhalten Landschaften wie Die Hütte hinter dem Plankenzaun (S. 43), Die Landschaft mit der Turmruine (S. 64), jene mit dem Milchmann (S. 67), Die Landschaft mit dem viereckigen Turm (S. 70) ihren persönlichen Klang.

In der berühmten Landschaft mit den drei Bäumen (S. 44) hat Rembrandt dieses dramatische Moment förmlich zu einer tragischen Katastrophe gesteigert. Da besteht ein wahrhafter Kampf zwischen dem Licht und dem Dunkel, und wir treten hinzu in dem Augenblick des Höhepunktes, als es noch unentschieden steht, wer von beiden zum Sieger erkoren ist. Dieses wunderbare Blatt kann man stundenlang betrachten, ehe man es ganz erfaßt hat, und an ihm kann man sich einen Begriff von der Entstehung des Kunstwerkes überhaupt bilden. Anfangs packt es uns so unwillkürlich, daß man es fast als eine natürliche Offenbarung empfindet. Dann aber geht einem langsam die eine Abweichung von der Natur nach der andern auf. Wie fast bei keiner zweiten Arbeit kann man, obgleich man ja das Vorbild selbst nicht zur Hand hat, verfolgen, wie hier der Künstler das einzelne umschuf, um es in ein bestimmtes Verhältnis zum andern zu bringen, wie er die wirkliche Landschaft, die er vor Augen hat, gleichsam nur als die Klaviatur betrachtet, von der er sich eine Reihe von bestimmten Tasten herausuchte und sie dann zum mächtigen Akkord anschlug.

Das, was unserm Zeitalter, dem die historischen Kenntnisse so schwer in den Gliedern liegen, fehlt, ist natürlich allen großen Künstlern der früheren Jahrhunderte gemein. Sie zeichnen sich alle durch eine naive Einfalt und schlichtere Naturliebe aus. Aber gerade an Rembrandt dies zu erkennen, mag manchem unter uns etwas schwer fallen. Es liegt ein Schein von Fremdländischem über seiner Kunst, woraus man auf eine abenteuerliche Phantastik schließen möchte. Das ist aber nur ein Schein; im Grunde genommen herrscht hier nüchterne Wahrheitsliebe vor wie bei den andern Meistern auch, die sich viel alltäglicher geben. Das Amsterdam Rembrandts war eben eine Weltstadt mit einem bunten Leben, in dem die Boten aus aller Herren Länder zusammentrafen, ein geschäftlicher und geistiger Malstrom, der vom treibenden Gut fernster Kulturen etwas in seinen Strudel zog. Diese Farbenfreudigkeit reizte Rembrandt, das erkennen wir aus seinem radierten Werk, wie wir es schon aus seinen Gemälden erkennen konnten. Aber wir müssen seinen Gesichtswinkel verstehen lernen und ihm nicht Unrecht widerfahren lassen. Es ist nicht die kindliche, um nicht zu sagen kindische Freude des Ungebildeten an dem noch nie Gesehenen, an dem Feiertäglich-Theatralischen, die er empfindet. Ihm sind diese orientalischen Gestalten ebenso reales Leben wie der nächstbeste gewöhnliche Mijnheer, der neben ihm herlief. Aber es ist erhöhtes, angestregtes, gesteigertes Leben, und das zieht ihn an. Daher malt und radiert er sich selbst öfters in diesem Aufputz. Nicht aus blöder Eitelkeit oder Ver-

gnügen an der Mummerei, sondern weil es so viel wie Starkauftragen, Starkempfinden, eine konzentrierte Betonung der Wirklichkeit bedeutet. Daher radiert er den Perser (S. 6), daher zeichnet er die Bettler in grotesker Kleidung; nicht aus dem Behagen des Karikaturenzeichners heraus, der uns überrumpelt, sondern aus dem Sehnen des Mitleidenden heraus, der innerhalb der Wirklichkeit um ihn herum nach dem intensivsten Leben sucht. Und wie merkwürdig viel weiß er in einer solchen Erscheinung zu sehen, das dem zögernden, unklaren Blick des Alltagsmenschen verhüllt blieb, bis Rembrandts Kunst den Lichtschein drauf warf, der es auch ihm erhellte! Die Kuchenbäckerin (S. 11), Die Bettler an der Haustür (S. 63), Der große Rattenfänger (S. 67) sind Dramen, die ungeschrieben blieben, vielen tausend Augenpaaren zum Trotz, bis daß er sie sah. Dann entstand eben solch ein Bild wie Der Rattengiftverkäufer, und es wurde aus einem Nichts diese merkwürdige Mischung von elender, kranker Not mit unehrlicher Verschlagenheit, tiefster Unterwerfung mit zäher Aufdringlichkeit, niedrigem Trachten mit gespreizter Grandezza. Da, wo andre nur eine unangenehme Augenblicksempfindung hatten, erblickte Rembrandt ein Menschenlos.

Unbefangen und wahr ist Rembrandt selbstverständlich auch in der Hinsicht, daß er ein „Schön“ und ein „Häßlich“ in der Kunst nicht kennt. Gerade das ist der wunde Punkt für das Laienurteil unsrer Zeit, wenn wir auch gegenüber der letzten Generation schon wieder Fortschritte zu einer klareren Scheidung zwischen Kunst und Natur gemacht haben. Auf dem Blatt „Abraham bewirtet die Engel“ (S. 111) sind diese letzteren keineswegs angenehme Erscheinungen; Petrus und Johannes auf dem Blatt, in dem sie vor dem Tempel Kranke heilend dargestellt werden (S. 119), haben als Menschen nichts Anziehendes an sich; und nun gar die nackten Männer und Frauen Rembrandts, die radierten ebenso wie die gemalten, werden am allerwenigsten den Wunsch nach einer näheren Bekanntschaft mit dem lebenden Volk aufkommen lassen. Das durch seine Raffaelschwärmerei und andern äußerlich-idealen Kultus angekränkelte neunzehnte Jahrhundert hatte für all diese Bilder nur den Ausruf: „wie häßlich!“, und ein so berühmter Mensch wie Ruskin konnte sich mit Abscheu von Rembrandt „wegen seines niedrigen Zugs zum Gemeinen“ wenden. Rembrandt selbst wäre diese Beschuldigung absolut unverständlich vorgekommen. Wenn einer von ihm verlangt hätte, er solle bloß Stilleben oder bloß Tiere malen, hätte er wahrscheinlich gelächelt. Hätte aber jemand den Wunsch nach nur „schönen“ Bildern ausgesprochen, er wäre wohl verdutzt verstummt. Für Rembrandt bestand die Kunst in dem Ausdruck einer persönlich empfundenen Wahrheit. Wahr kann man jedem Ding der Natur gegenüber sein, wenn man nur sich selbst gegenüber wahr bleibt. Welches Ding hätte auch unter diesem Gesichtspunkt mehr Ansprüche zu erheben als ein andres! Und da es somit überhaupt nur auf die Person und die Wahrheit ankommt, so ist es das „Wie“, das im Kunstwerk den Ausschlag gibt. Ruskin aber und die Förderer des „Schönen“ klammern sich an das „Was“. Sie vollenden dabei einen unerlaubten Gedankengang. Sie springen von der Kunst hinüber zur Natur und verwirklichen sich das, was sie geschildert bekommen haben. In der Tat, im Leben möchte man den Modellen zu diesen Engeln, diesem Johannes und Petrus, dieser Diana und badenden Susanna nicht begegnen. Hier handelt es sich ja aber auch gar nicht um die lebenden Modelle, sondern um das Kunstwerk, und wir haben kein Anrecht auf die Gedankenassoziation, die uns unangenehme Empfindungen in Erinnerung bringt. Die Kunst und die Natur sind zwei verschiedene, oft entgegengesetzte Dinge. Das was Rembrandt als Genie von selbst gelang, was übrigens seinem ganzen Zeitalter noch verhältnismäßig leicht fiel, müssen wir uns alle wieder zu erringen suchen; nämlich, unser genießendes Auge einzustellen,

in der Natur auf „schöne“ und „häßliche“ Menschen, in der Kunst auf „gute“ und „schlechte“ Werke.

Außer den bereits bei der Landschaft betonten rufen zwei künstlerische Gaben Rembrandts, die sich in seiner Radierung offenbaren, die allergrößte Bewunderung hervor. Die eine ist seine Meisterschaft in der sparsamen Haushaltung mit seinen Mitteln. Zu welcher Andeutungsfähigkeit ist seine Linie gestiegen, wie kühn weiß er einen Teil der Platte in fast nichts ausklingen zu lassen! Das zeigt sich schon im Blinden Tobias — nebenbei ein unfaßbares Glanzwerk der Zeichnung und Charakterisierung —, auf dem die fast zu zählenden Striche gleich den wohl abgewogenen Worten eines Sprachmeisters ein jeder treffend erzählt und auf dem rechts unten die Arbeiten, äußerlich gemessen, fast in nichts zusammenschrumpfen, dabei doch mehr sagen als manch ellenlange Beschreibung. Das verfolgt man noch besser in der Darstellung im Tempel (S. 24), im Triumph des Mardochäus (S. 66), im Christus mit seinen Jüngern (S. 98) und am allerbesten in den beiden unerreichten Darstellungen des Jesusknaben unter den Schriftgelehrten (S. 79 u. 96). Es ist fabelhaft, wie ihn das richtige Gefühl dafür, wo er innehalten müsse, damit die Platte nicht etwa leer und lückenhaft aussähe, nie verlassen hat.

Die zweite Gabe ist jene phänomenale Kraft, mittels des Lichtes zu komponieren. Sie zeigt sich schon einmal in den Nachtszenen, in der dramatischen Kreuzabnahme (S. 101) und der blitzenden Darstellung im Tempel (S. 100), dann in der Anbetung (S. 80), auf der alle die weißen und helleren Punkte gleichsam zur Lichtquelle, zum künstlerischen Mittelpunkt der Platte hinweisen und hinstreben. Noch reiner zeigt sie sich aber in Radierungen wie dem Triumph des Mardochäus (S. 66) und dem Johannes und Petrus am Tor des Tempels (S. 119). Die Platte selbst wird bei diesen Arbeiten durch ein Oval des berühmten Rembrandtschen Helldunkels eingefafßt, das den Ausgangspunkt der Komposition bietet. Es ist nicht durch die Naturvorlage erklärt, geschweige denn bedingt, sondern im Gegensatz zu einer etwa natürlichen Beleuchtung von Rembrandt willkürlich angewendet worden, um dadurch den Aufbau und das Heraustreten seiner Figuren zu betonen. Auf der Kleinen Predigt Jesu (S. 81) wiederum läßt er einen das Auge gebietenden weißen Fleck unter Christus stehen, auch wieder lediglich der Komposition halber, um auf diese Weise ebenso ungezwungen wie nachdrücklich das ganze Interesse auf die Hauptfigur zu lenken. Das ist die Kunst, die vom Können herkommt, die mit dem Baumaterial, welches die Natur bietet, wie ein Allmächtiger spielend schafft und noch nie Dagewesenes, schier Unmögliches zu einer überzeugenden Wahrheit münzt. Aber es erfordert auch Mitarbeit unsrerseits, diese Größe zu erkennen, diesen Genuß uns selbst zu verschaffen. Wir müssen tiefer in die Werke hineindringen, sie länger betrachten, als bloß dazu genügt, um zu erfahren, was dargestellt wird und in welchem äußerlichen Gewand die jeweilige Fabel vorgeführt wird.

Winkt uns die eigentliche Belohnung demnach erst, wenn wir selbst ein Stück Arbeit leisten, um Rembrandts Kunst zu erfassen, so fällt uns der letzte und vielleicht doch allergrößte Genuß, den der große Meister uns zu bieten vermag, wieder ganz leicht zu. Seine ergreifende Menschlichkeit entfaltet sich gerade in seinen Radierungen mit einer überwältigenden Klarheit und Tiefe. Wie bei allen Künstlern, zum mindesten bis herab an die Schwelle der Neuen Zeit, die mit der großen Revolution anbricht, äußern sich seine eigensten und echten Gedanken in Gestalt eines Kommentars zu den Hauptstellen der Bibel. Was für Einblicke in ein durch Leiden geklärtes Seelenleben gewähren solche Blätter wie Der Tod Mariä (S. 25), Die drei Kreuze (S. 88 u. 89), Die

Ausstellung Christi (S. 106 u. 107), die Kleine Predigt Jesu (S. 81) und Das Hundertguldenblatt (S. 68/69)! Eines der herrlichsten Blätter bleibt die kleinere Geburt Christi (S. 80). Frühere Künstler gaben der Szene gern einen dogmatischen Anstrich und wollten durch die Geste lieber als durch die Charakteristik wirken. Sie lassen Maria, kniend, das Kind anbeten. Rembrandts reines Empfinden läßt dieses äußerliche Motiv, durch das wohl getragene Stimmung, aber nicht inniges Mitgefühl ausgelöst wird, nicht aufkommen: er läßt es fallen. Aber in dem Blick, den die selige Mutter aus der dürrtigen Umhüllung herauswirft — wie sie in ihrer Armut dahingestreckt das Kind träumerisch beschützt — liegt darin nicht mehr weihevoller, beglückter Liebe, als irgendwelche verehrende Gebärde auszudrücken vermag! Wohl verstehen wir das befangene, stumme Staunen der Hirten, denen dieses Mysterium unerwartet sich offenbart. Empfinden wir doch alle, daß dieser Meister, der jenen Blick auffangen und verewigen konnte, uns in seinen Werken von der Menschheit Wohl und Weh' Geheimnisse zu sagen wissen wird, deren wörtliche Umschreibung fast wie eine Profanierung erscheinen muß.

Hans Wolfgang Singer

REMBRANDTS RADIERUNGEN

Abkürzungen—Abbreviations—Abréviations

- B. = Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*. Wien 1797
R. = Dmitri Rovinsky, *L'œuvre gravé de Rembrandt*. St. Petersburg 1890
v. S. = Woldemar von Seidlitz, *Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts*. Leipzig 1895

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 271)
= see the „Erläuterungen“ (p. 271)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 271)



* Selbstbildnis Rembrandts

Bust of Rembrandt when young

1629

B. 338

Rembrandt en buste



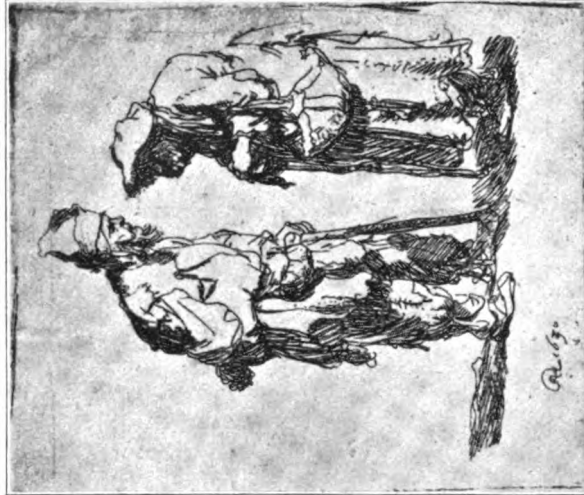
Der Bettler mit der Glutpfanne

Um 1630

Beggar warming his hands
over a chafing dish

mains

B. 173



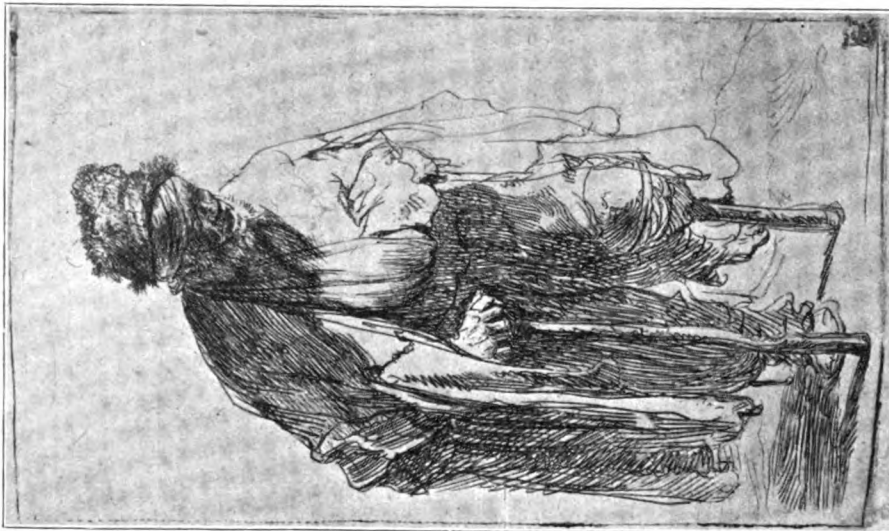
Bettler und Bettlerin einander gegentiberstehend

1630

A pair of beggars, conversing

Gueux et gueuse

B. 164



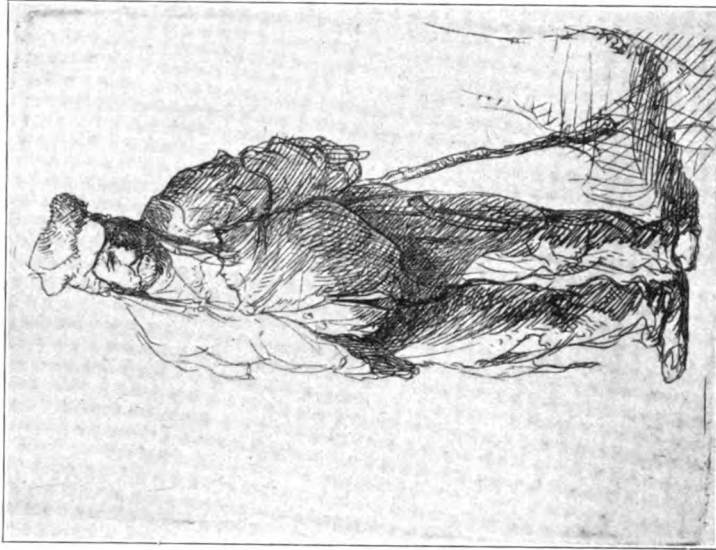
Der Stelzfuss

Um 1630

A beggar with a wooden leg

Le gueux estropié

B. 179



Zerlumpter Kerl von vorn, mit Händen auf dem Rücken

Um 1630

Ragged peasant, holding his hands behind him

Paysan déguenillé, les mains derrière le dos

B. 172



***Rembrandts Mutter mit schwarzem Schleier**
Rembrandt's mother in her widow's weeds Um 1630–1631
B. 343

La mère de l'artiste



Rembrandts Mutter in orientalischer Kopfbinde

Rembrandt's mother in Oriental head dress 1631

B. 348

La mère de l'artiste



The Persian
Der Perser
1632
B. 152
Le Persan



The blind fiddler
* Der blinde Geiger
1631
L'aveugle jouant du violon
B. 138



The rat-killer

Der Rattengiftverkäufer

1632

B. 121

Le vendeur de mort aux rats



Pole in hoher Mütze
A Polish tramp Um 1633 Figure polonaise
B. 140



Rembrandts Mutter herabblickend
Rembrandt's mother 1633 La mère de l'artiste
B. 351



***Stehender Bettler**
A beggar 1634 Un gueux
B. 178

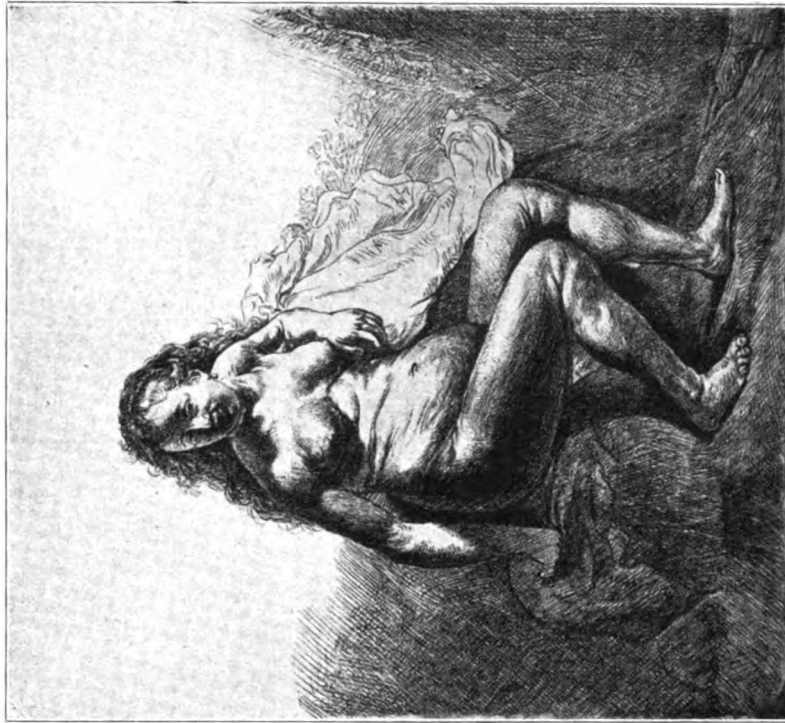


***Stehender Bettler**
A beggar 1634 Un gueux
B. 177



Rembrandt einen Säbel haltend

Rembrandt with a drawn sabre 1634 Rembrandt tenant un sabre
B. 18



* Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend

A naked woman, sitting on an elevation of the ground Um 1633 Femme nue assise sur une butte
B. 198



* Die grosse Kreuzabnahme

The descent from the cross

1633

B. 81

La descente de croix



Die Pfannkuchenbäckerin

The pancake woman 1635 La faiseuse de koukes
B. 124



Der Quacksalber

The mountebank 1635 Le Charlatan
B. 129



* Christus treibt die Händler aus dem Tempel

Christ driving the money-changers out of the temple 1635

B. 69



Rembrandt und Saskia
Rembrandt and his wife Saskia 1636
B. 19



* Schlafende Alte
Um 1635
An old woman asleep
La vieille qui dort
B. 350



Samuel Manasse ben Israel

1636

B. 269



Studienblatt mit sechs Frauenköpfen

Saskia and five other heads

1636

B. 365

Études de six têtes



Drei Frauenköpfe (Saskia oben): I. Zustand

Three heads of women

Um 1637

Études de trois têtes de femmes

B: 367



Drei Frauenköpfe (oben Saskia)

Three heads of women

Um 1637
B. 367

Études de trois têtes de femmes



Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend

<p>Three heads of women, one asleep</p>	<p>1637 B. 368</p>	<p>Trois têtes de femmes dont une qui dort</p>
---	------------------------	--



Die Verstossung der Hagar

Abraham sends away Hagar

1637

Agar renvoyée par Abraham

B. 30



*** Bärtiger Mann im Barett mit Agraffe**

1637

Old man with an ornamental cap

Vieillard à barbe carrée

B. 313



Nachdenkender junger Mann

1637

A young man musing

Jeune homme assis et réfléchissant

B. 268



Rembrandt mit dem Federbarett

Rembrandt in a cap
and feather

1638

B. 20

Rembrandt au bonnet orné
d'une plume



* Abraham den Isaak liebkosend (Jakob und Benjamin ?)
 Abraham and Isaac
 Um 1638
 B. 33



Der Jude mit der hohen Mütze
 1639
 A jew with a high cap Le juif à grand bonnet
 B. 133



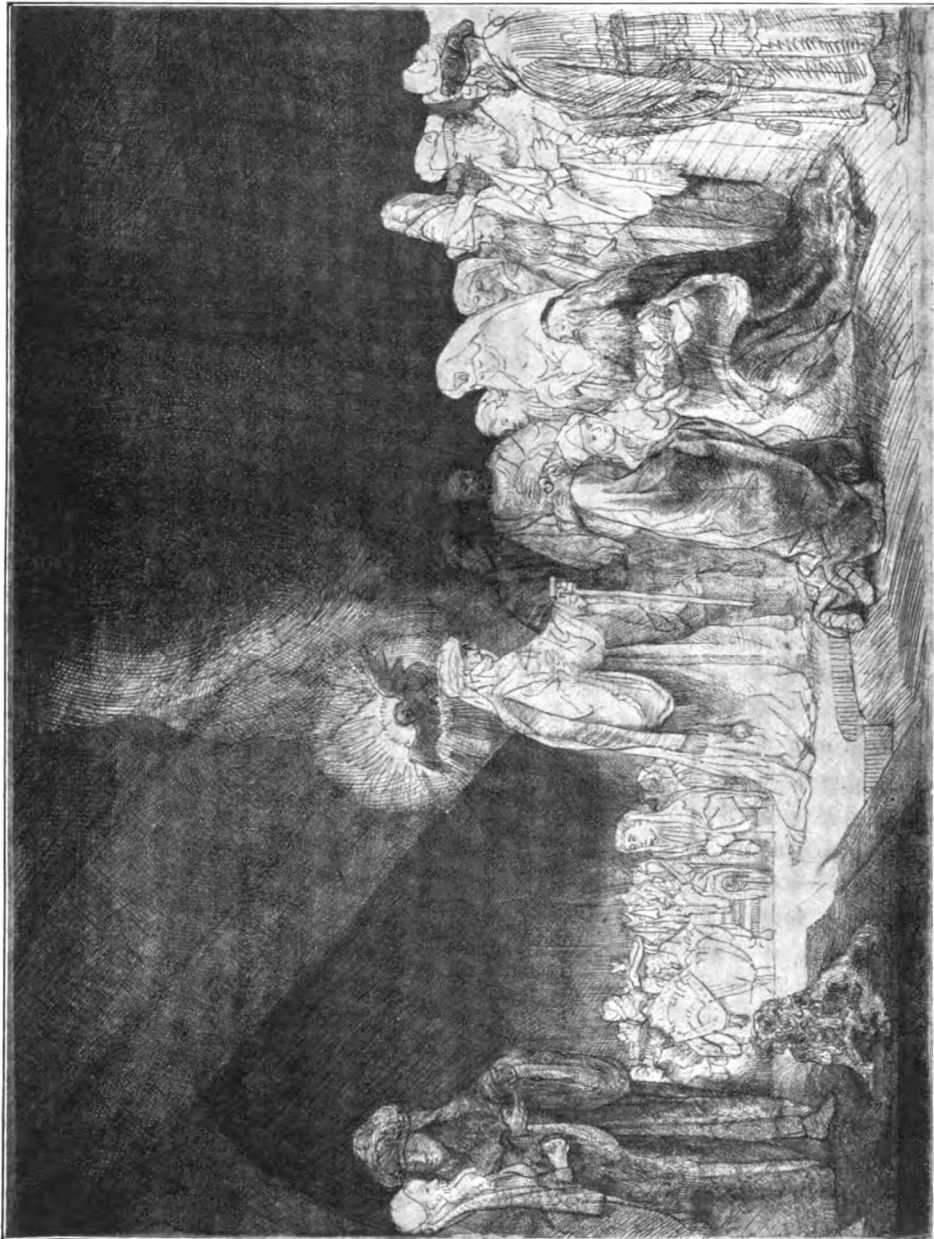
*** Rembrandt mit aufgestütztem Arm**

Rembrandt leaning on a stone still

1639

B. 21

Rembrandt appuyé



Die Darstellung im Tempel, in Breitformat

La présentation au temple

Um 1639

B. 49

The presentation in the temple



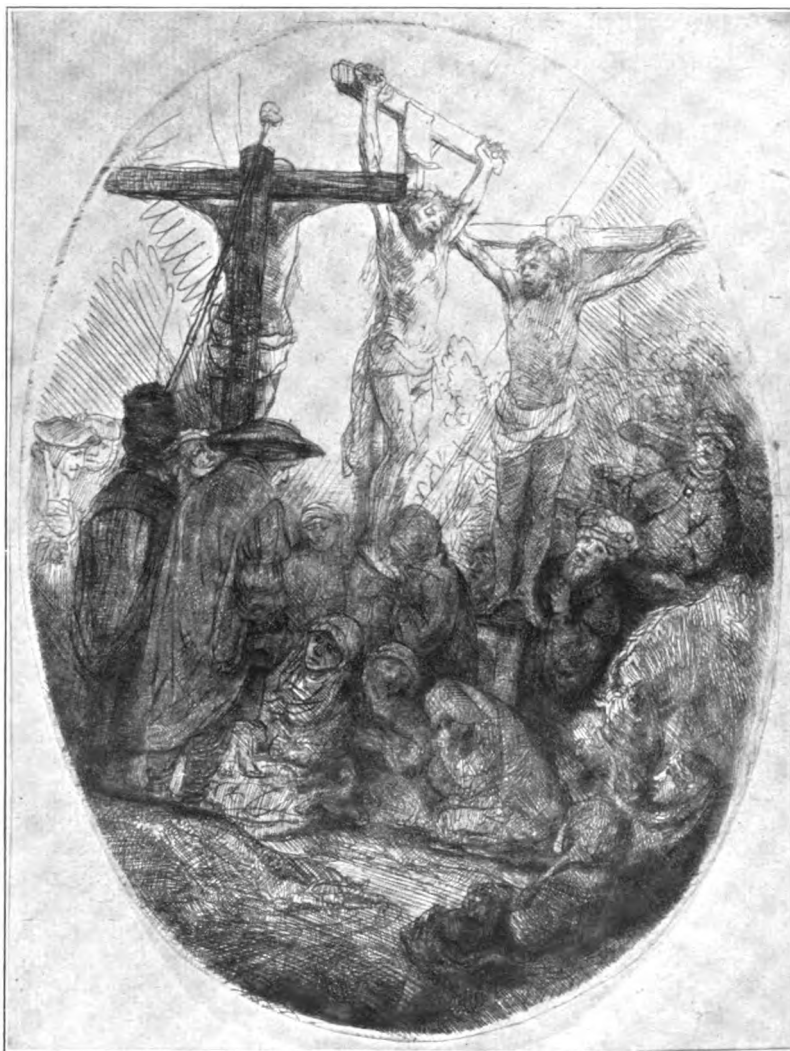
Der Tod der Maria

The death of the Holy Virgin

1639

B. 99

La mort de la Vierge



Christus am Kreuz, im Oval

Christ crucified between the two
thieves: an oval

Um 1640

B. 79

Jésus-Christ en croix entre les
deux larrons

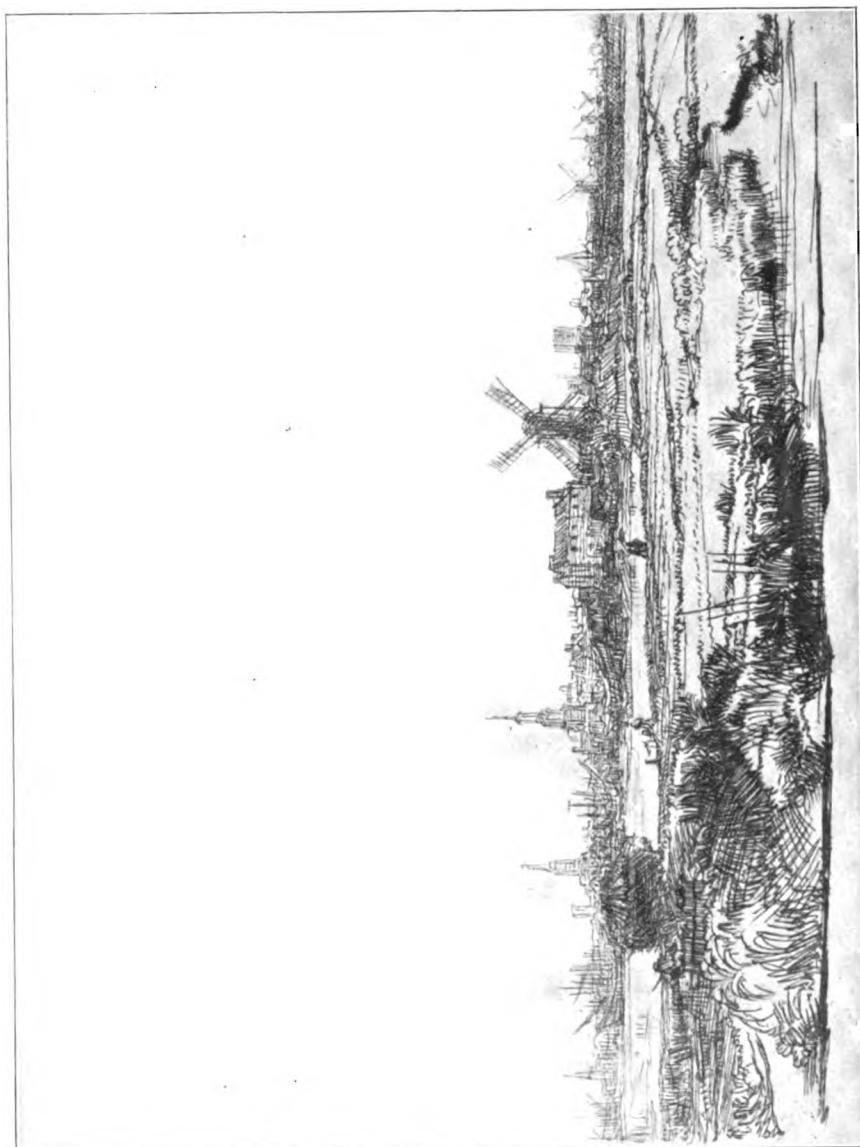


Die Enthauptung Johannes des Täufers

The beheading of John the Baptist

**1640
B. 92**

La décollation de Saint Jean Baptiste



Amsterdam

Um 1640

B. 210

Ancienne vue d'Amsterdam

A view of Amsterdam



*** Rembrandts Mutter**

Um 1640 (? bezeichnet 1628)

Rembrandt's mother

La mère de l'artiste

B. 354



*** Der schlafende Hund**

The dog asleep

Um 1640

Le petit chien endormi

B. 158



Greis mit gespaltener Pelzmütze

An old man with a fur cap divided in the middle 1640
B. 265

Vieillard à barbe carrée



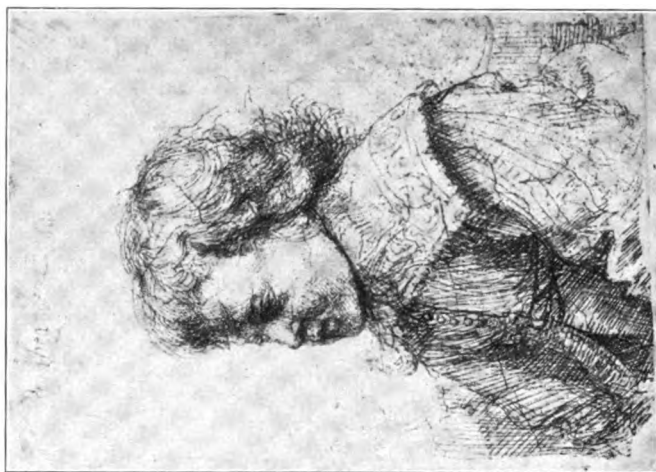
Der Kartenspieler

1641

A man playing at cards

Le joueur de cartes

B. 136



Knabenbildnis (Willem II.?)

1641

Half-length of a boy

Jeune homme à mi-corps

B. 310



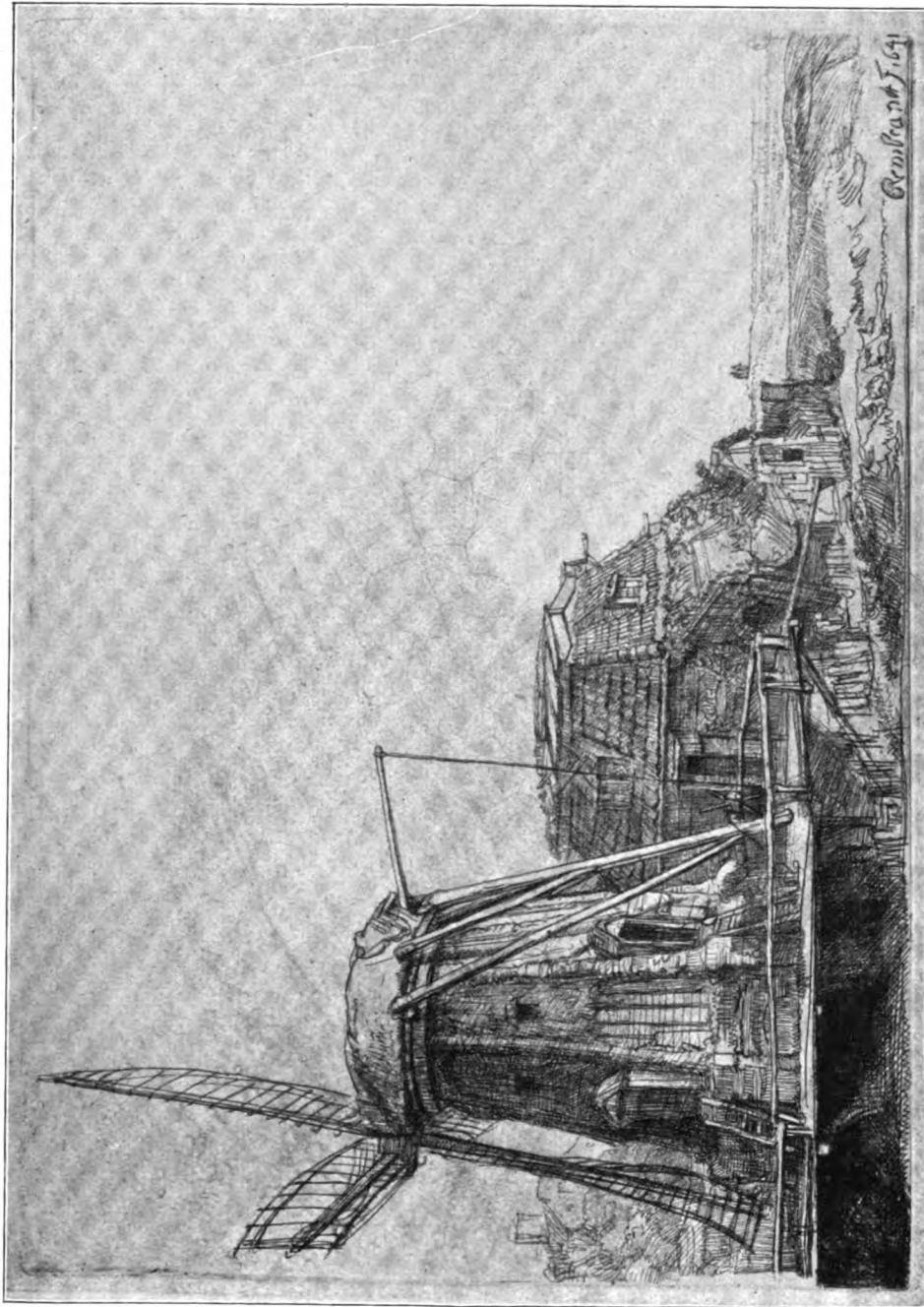
*** Mann mit Halskette und Kreuz**

A man with a crucifix and chain

1641

L'homme avec chaîne et croix

B. 261



Le moulin de Rembrandt

Die Windmühle
1641
B. 233

Rembrandt's mill



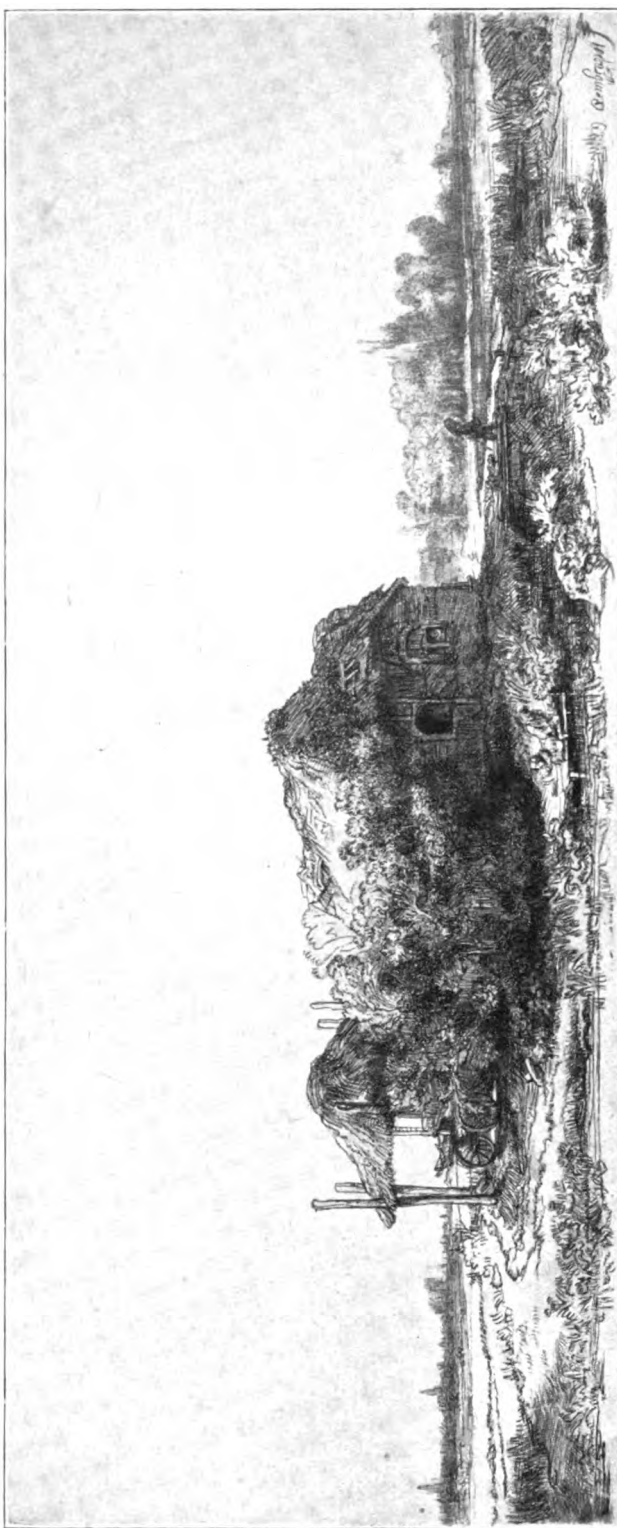
The cottage with a millsail seen above it

Die Hütte bei dem grossen Baum

1641

B. 226

La chaumière au grand arbre



Die Hütte mit dem Heuschober
A large landscape with a cottage and a Dutch haybarn

1641

B. 225

La chaumière et la grange à foin



Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend

The angel ascending from Tobit and his family
 1641
 L'ange qui disparaît devant la famille de Tobie
 B. 43



Three Oriental figures

Die drei Orientalen

1641
B. 118

Les trois figures orientales



Der Zeichner

The draughtsman

Um 1641

Le dessinateur

B. 130



***Preziosa (Ruth und ihre Schwiegermutter?)**

The Spanish gipsy

Um 1641

La petite Bohémienne espagnole

B. 120



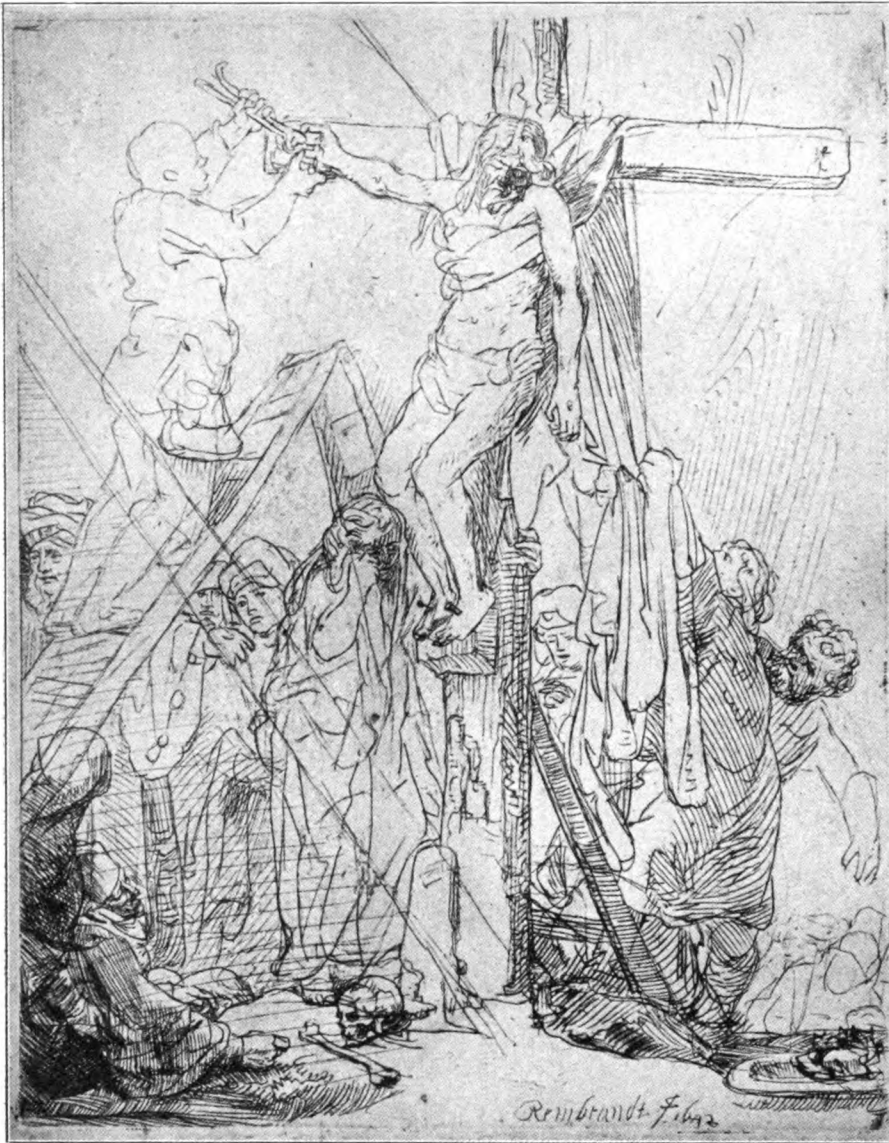
Die „kleine“ Auferweckung des Lazarus

The "little" raising of Lazarus

1642

La résurrection de Lazare, petite

B. 72



Die Kreuzabnahme: Skizze

The descent from the cross: a sketch

1642

B. 82

La descente de croix



Kranke Frau mit grossem Kopftuch

Um 1642

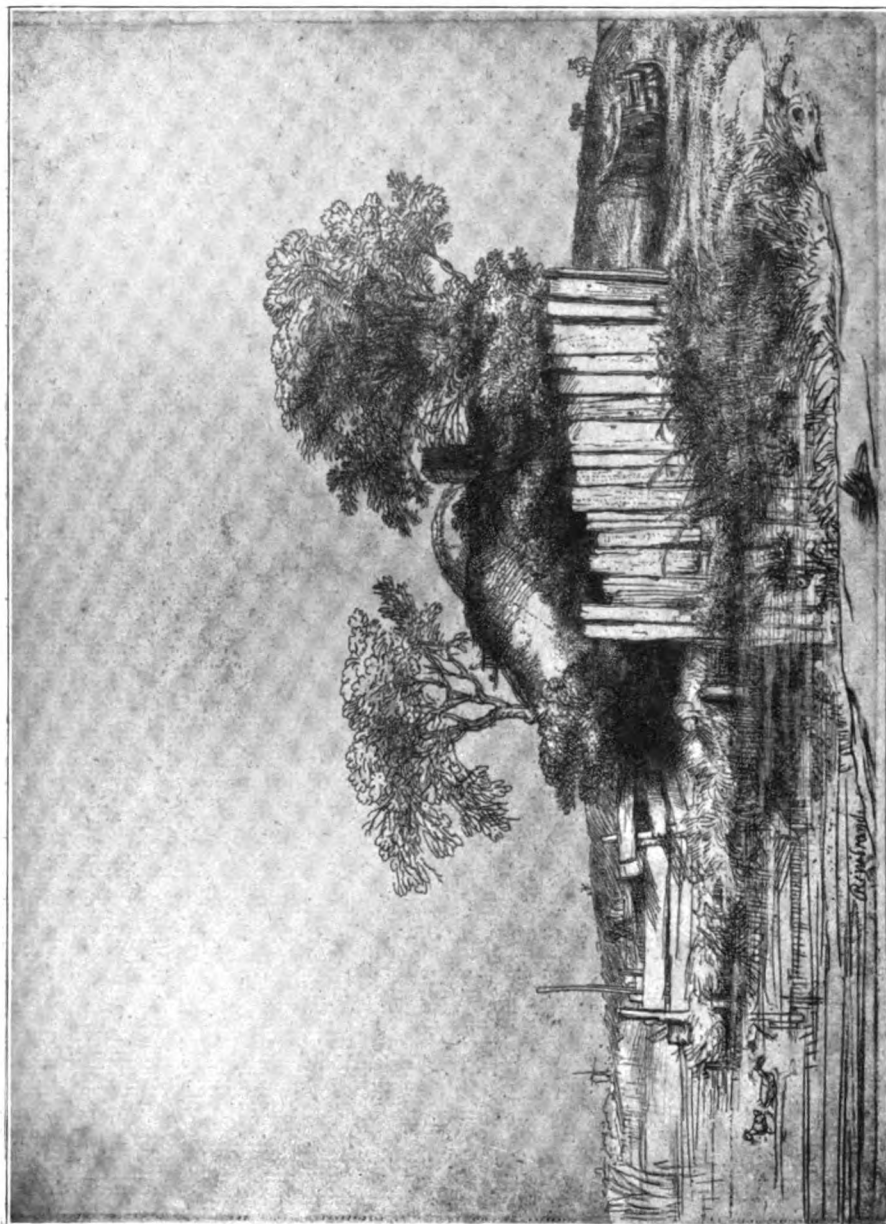
A woman with a large hood **Femme avec grande cornette**
(The dying Saskia) **B. 359**



Der Mann in der Laube

1642

A man in an arbour **L'homme sous un treille**
B. 257



Die Hütte hinter dem Plankenzaun

La chaumière entourée de planches

Um 1642

B. 232

A cottage behind white pales



Die Landschaft mit den drei Bäumen

1643

B. 212

Le paysage aux trois arbres

The landscape with the three trees



Das Schwein
1643

Le cochon

B. 157

The hog



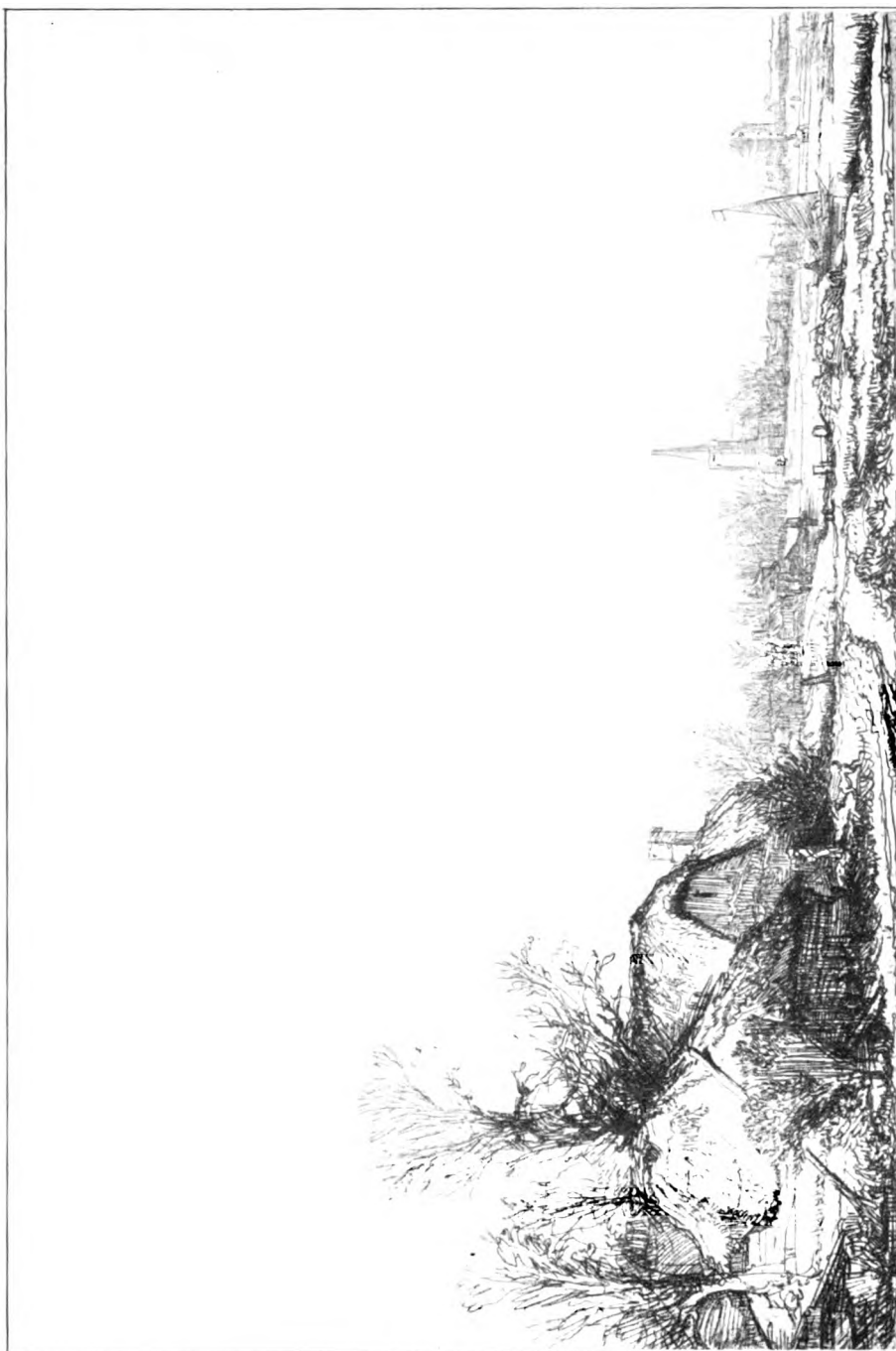
Ruhe auf der Flucht, Skizze

The rest in Egypt

1645

Le repos en Egypte, au trait

B. 58



Die Hütten am Kanal

Um 1645

B. 228

Landscape with a vessel under sail

La basque à la voile



<p>The Entombment</p>	<p>Christus zu Grabe getragen Um 1645 B. 84</p>	<p>Le transport de Jésus-Christ au tombeau</p>
-----------------------	---	--



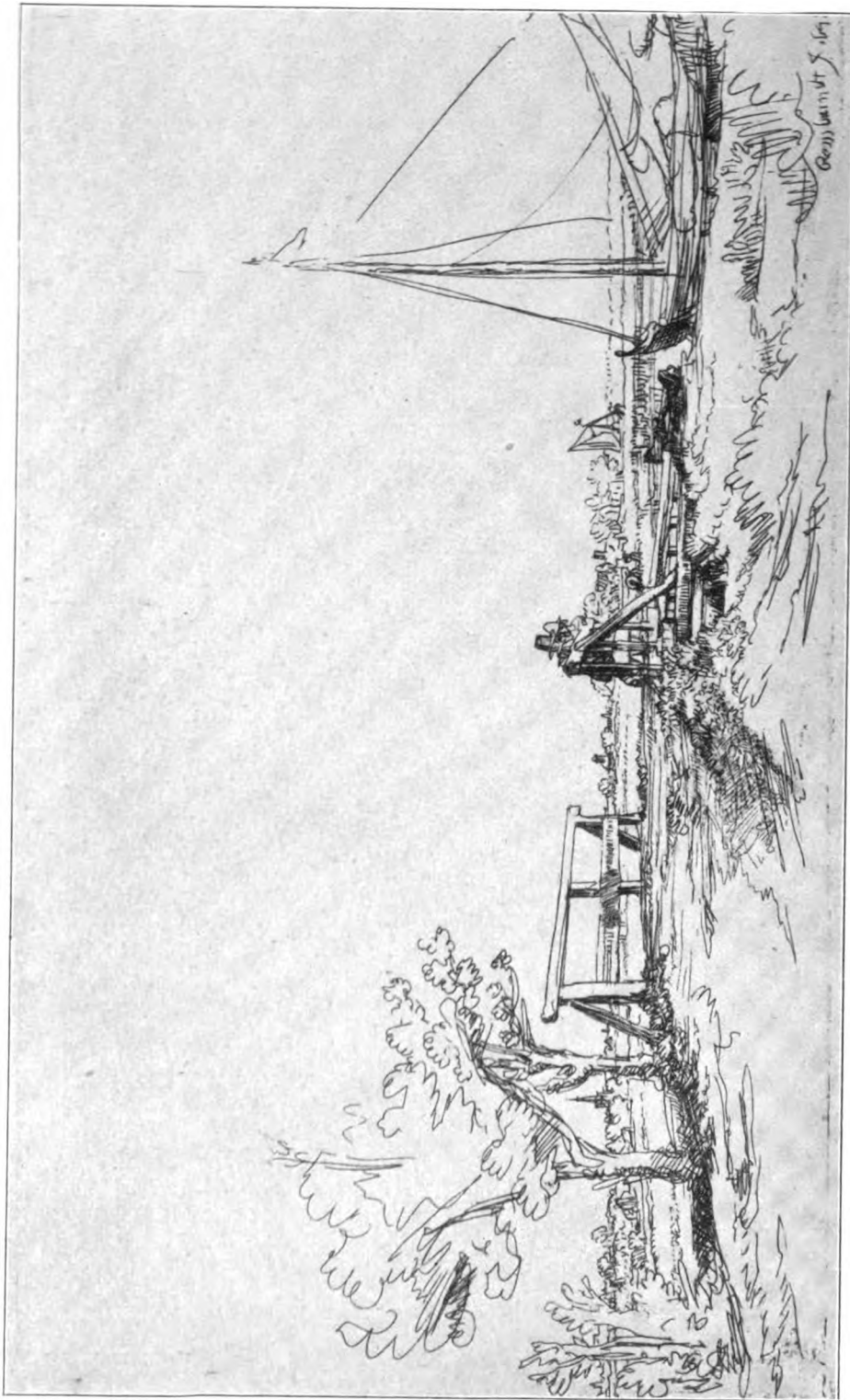
St. Peter

Der reuige Petrus

1645

B. 96

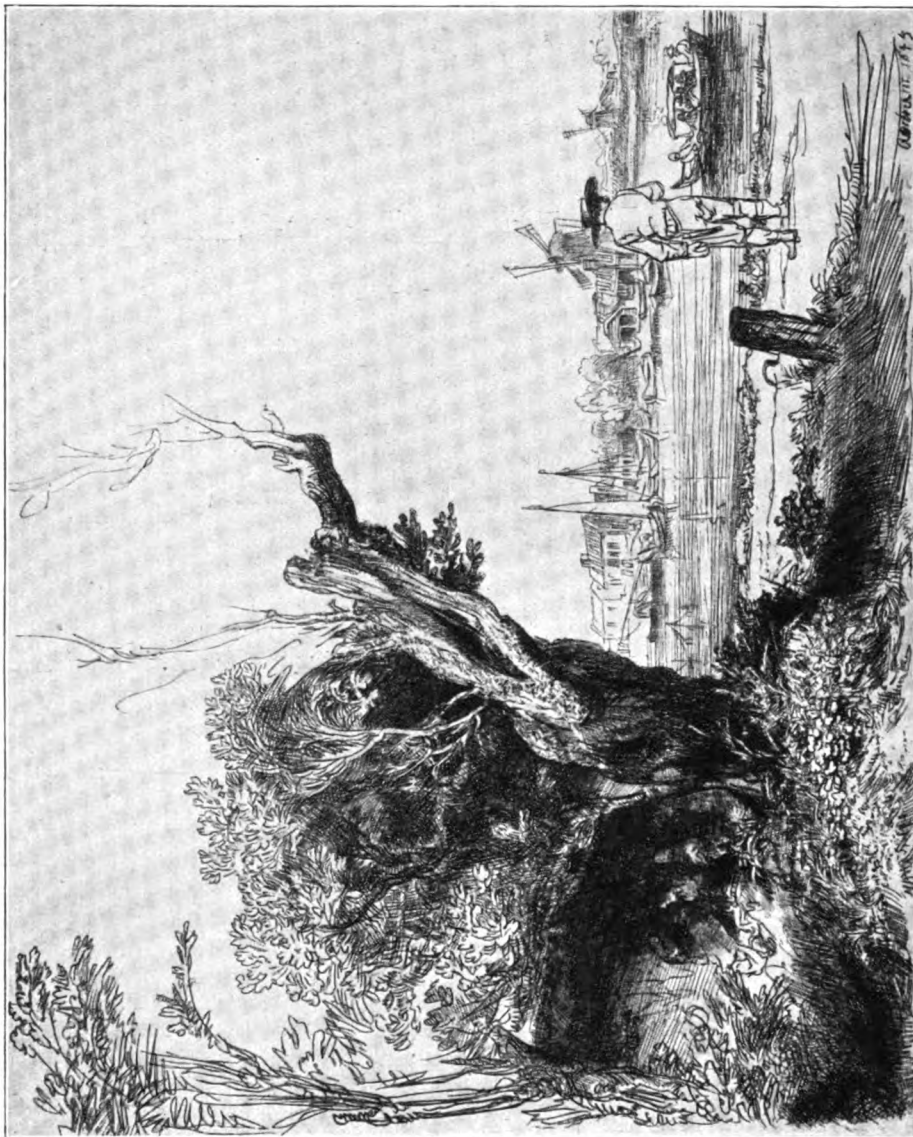
Saint Pierre



Die Brücke
1645
B. 208

Le pont de Six

The bridge



* Ansicht von Omval

1645

B. 209

Vue d'Omval près d'Amsterdam

View of Omval



Nachdenkender Greis: Skizze

A philosopher meditating

Um 1646

Le philosophe en méditation

B. 147



Männlicher Akt, sitzend

Study of a nude man seated
(The prodigal son)

1646
B. 193

L'homme nu, assis



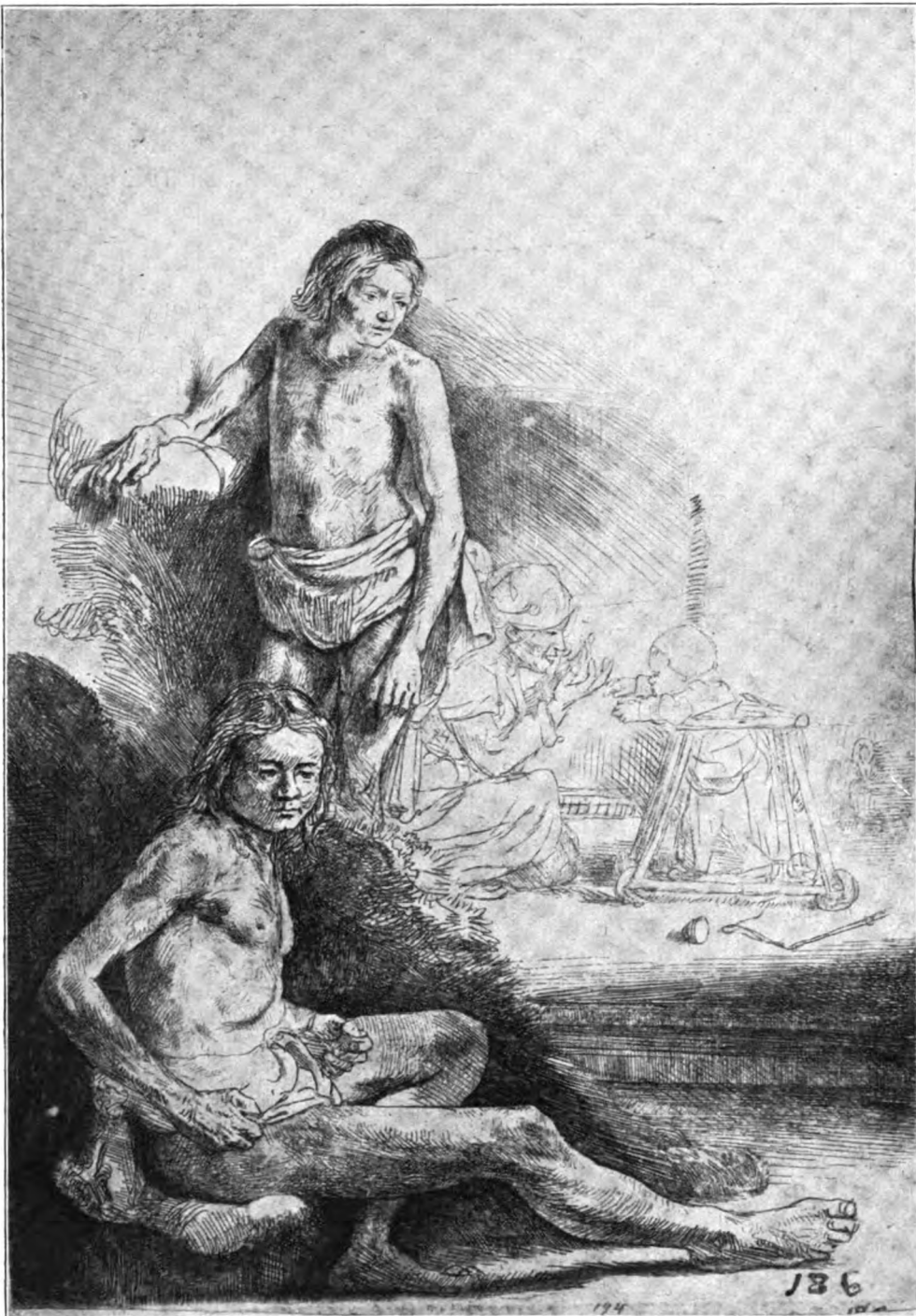
Männlicher Akt, am Boden sitzend

Académie d'un homme assis à terre

1646

Study of a nude man sitting on the floor

B. 196



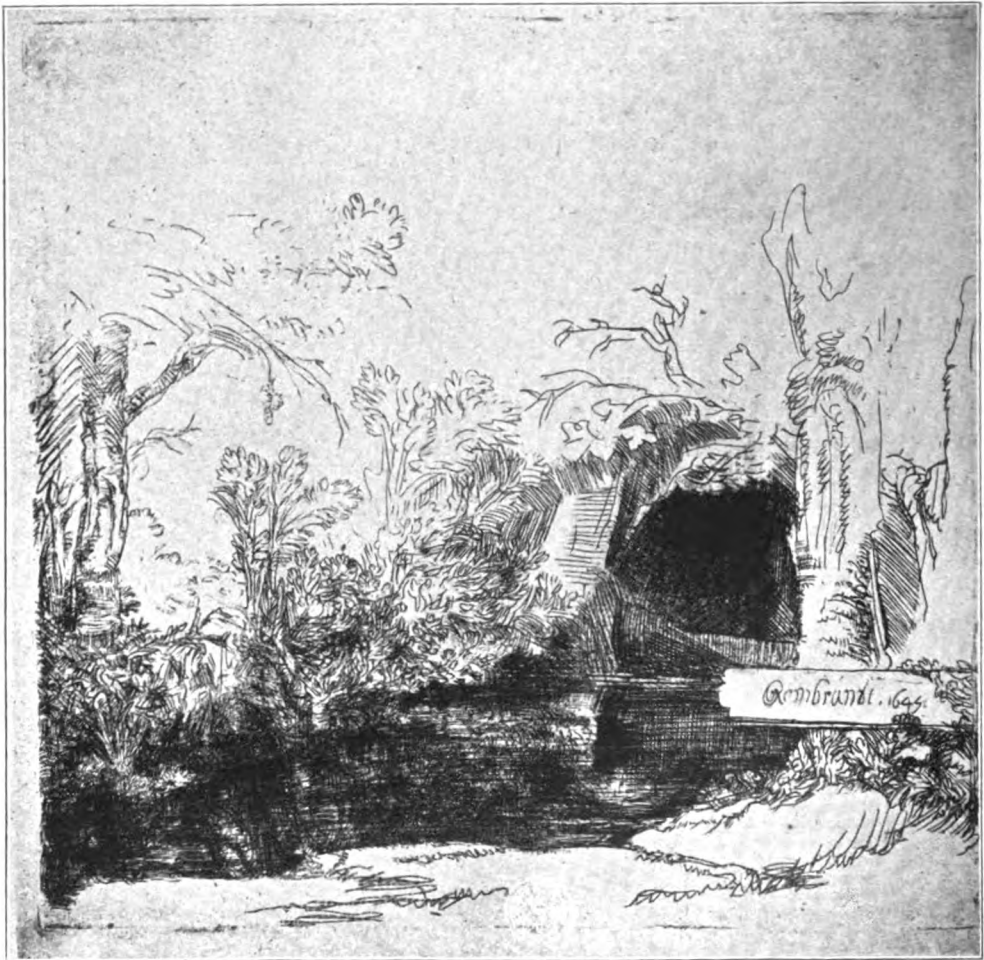
A study of two nude men

Zwei männliche Akte

Um 1646

B. 194

Figures académiques d'hommes



Der Kahn unter den Bäumen

A grotto with a brook

1645

B. 231

L'abreuvoir



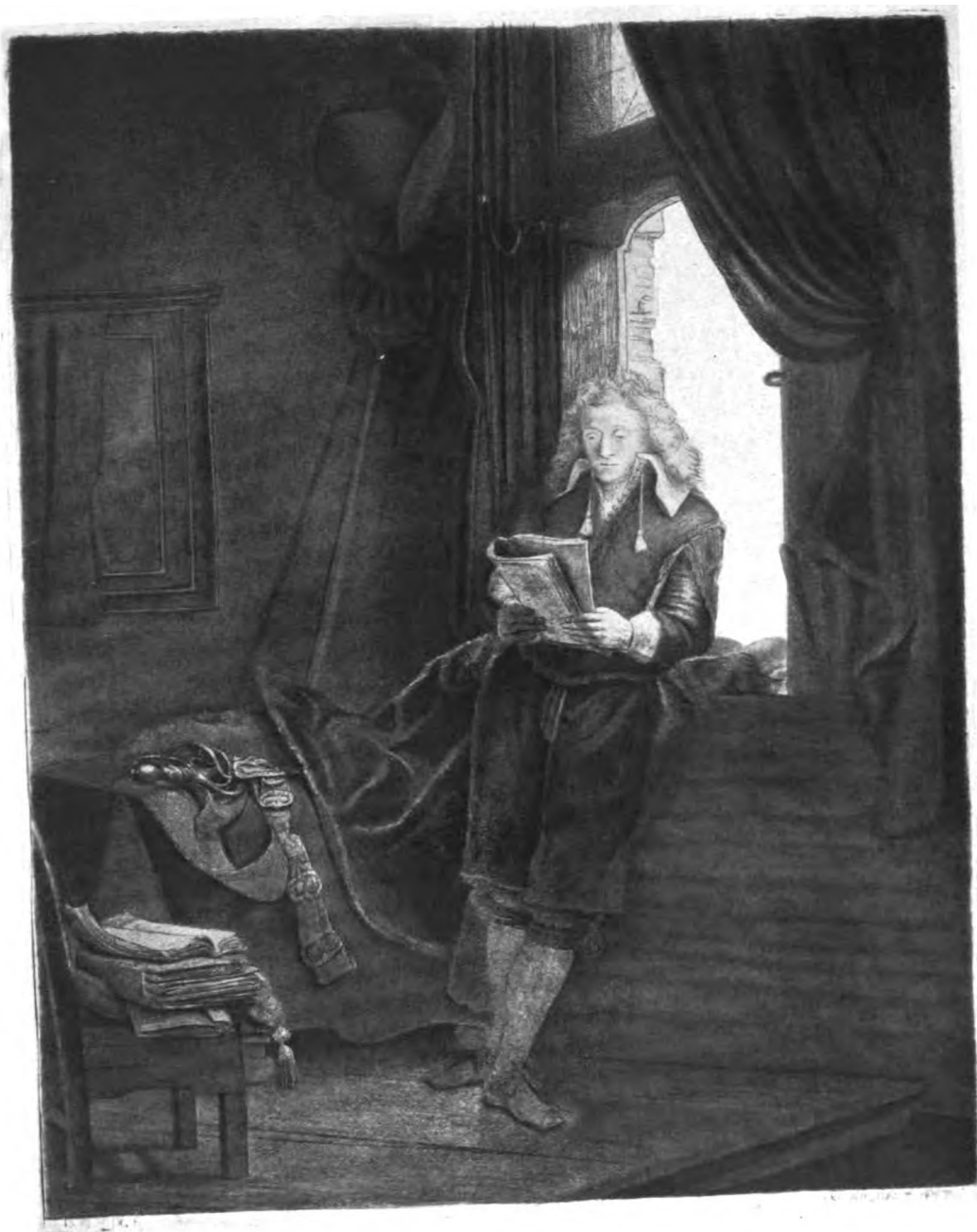
Le paysage au dessinateur

Die Landschaft mit dem Zeichner

Um 1646

B. 219

A landscape with a man sketching



Jan Six
1647
B. 285



Grabbe or Asselijn a Painter

Jan Asselijn
Um 1647
B. 277

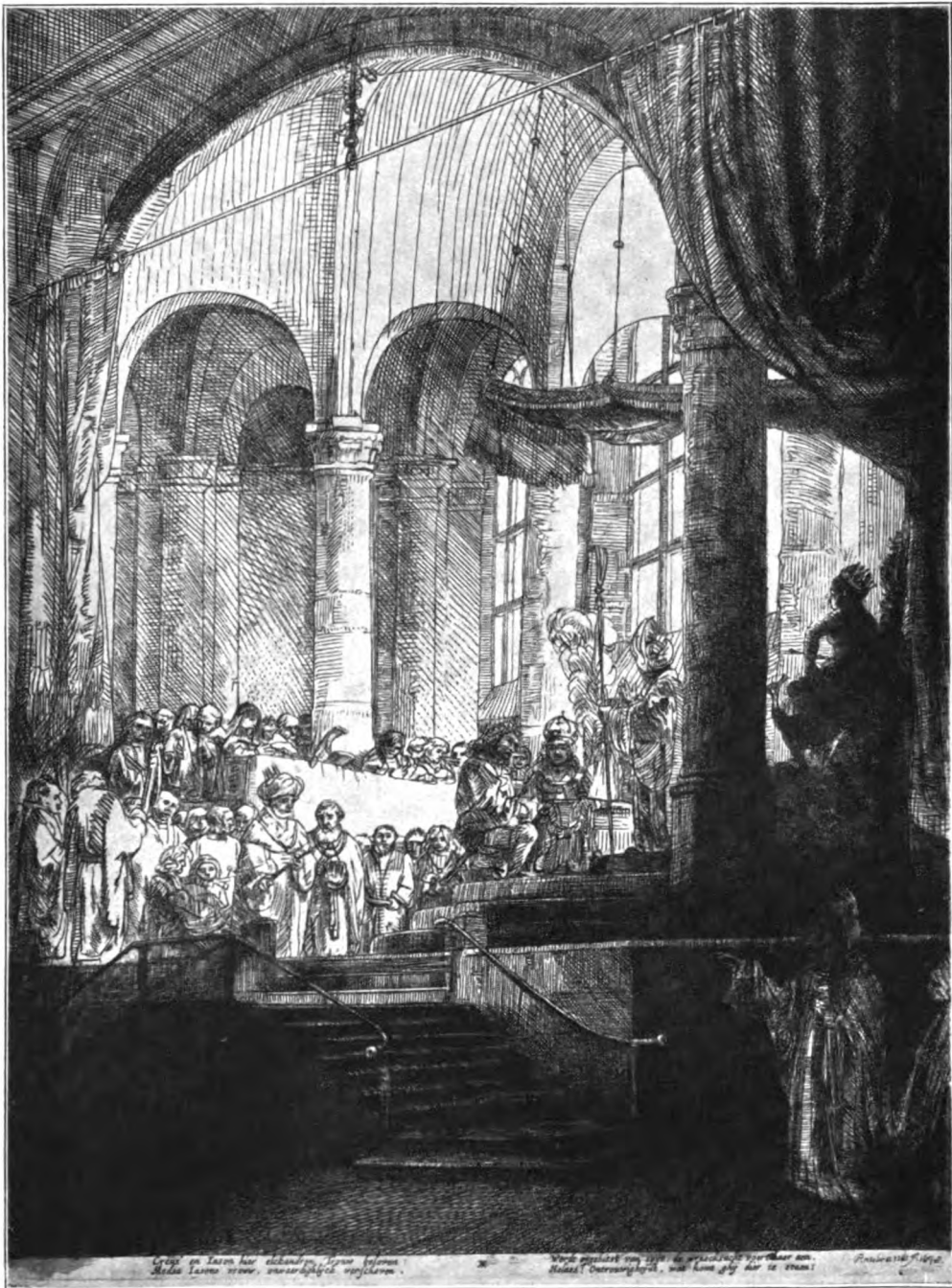


***Der heilige Hieronymus unter dem Baum**

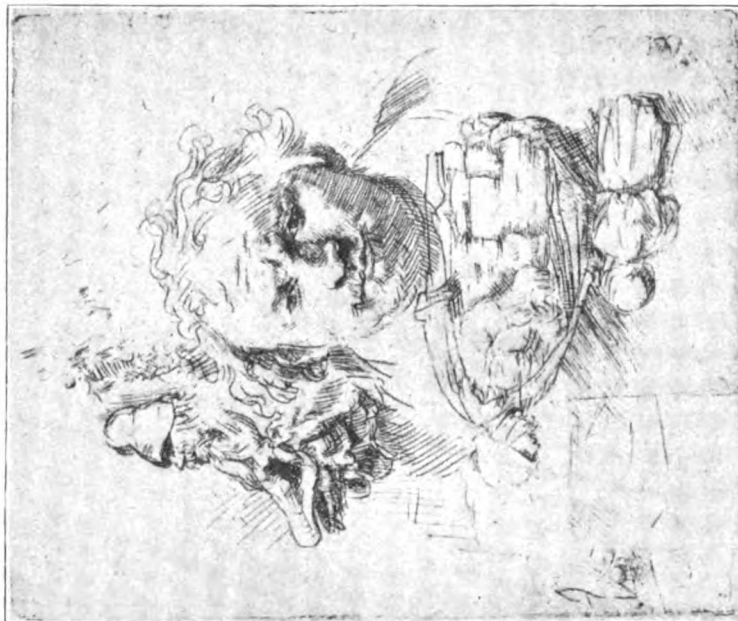
St. Jerome

1648
B. 103

Saint Jérôme écrivant



	* Medea	
Medea at the wedding of Jason and Creusa	1648	Medée, ou la mariage de Jason et de Créuse
	B. 112	

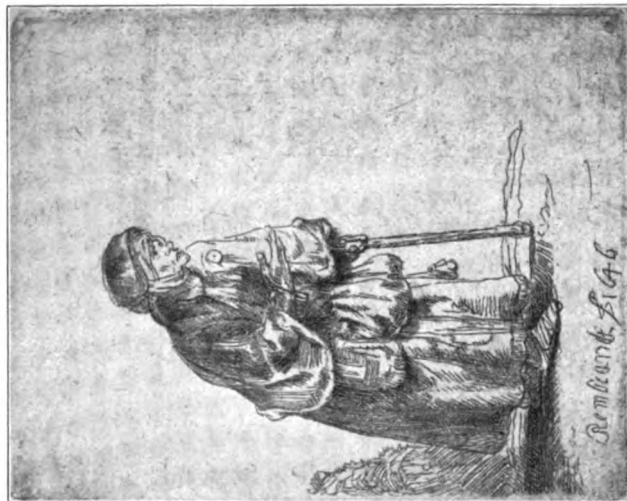


Studienblatt mit Rembrandt baarhuptig etc.

Um 1648 (bezeichnet 1651)

Sketches, Rembrandt's head Griffonements où se voit le portrait de Rembrandt among them

B. 370



Alte Bettlerin

1646

An old woman, begging alms Vieille mendiante

B. 170



Die Bettlerfamilie an der Haustür

Beggars at the door of a house

1648

Mendiants à la porte d'une maison

B. 176



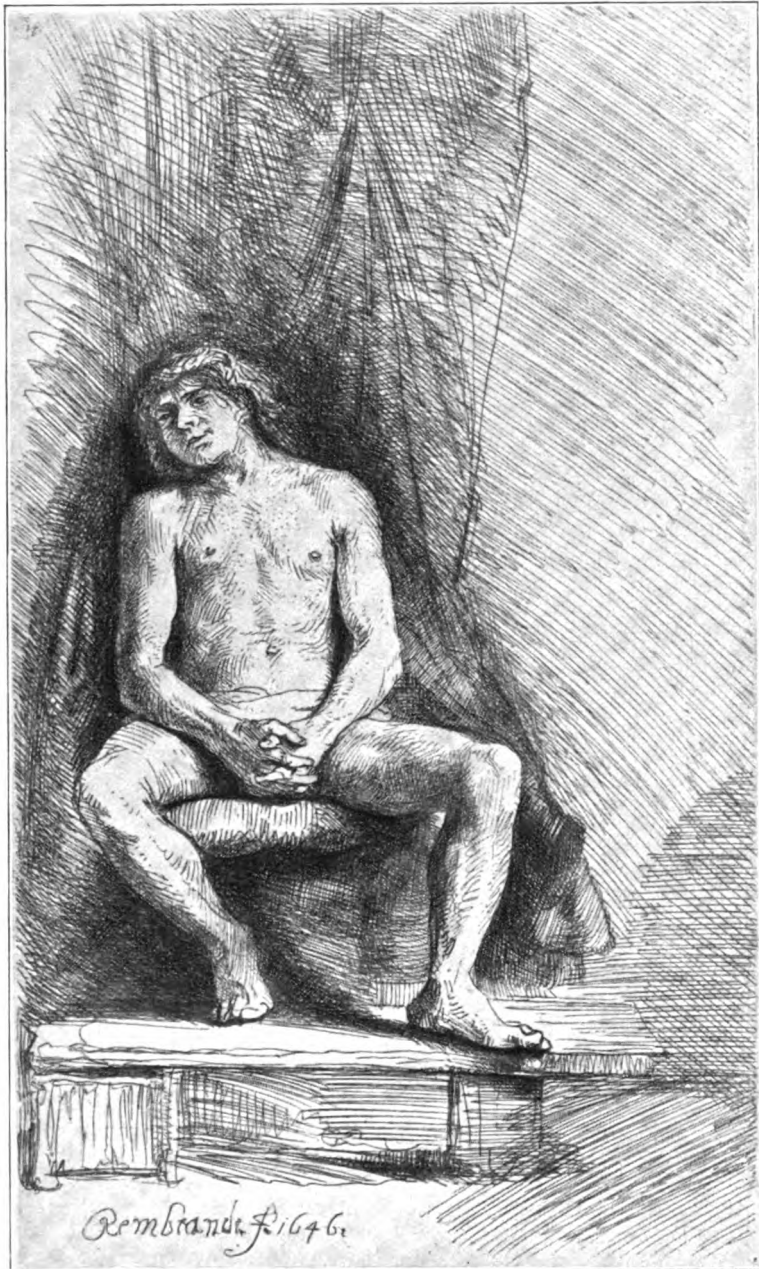
Nachdenkender Greis: Skizze

A philosopher meditating

Um 1646

Le philosophe en méditation

B. 147



Männlicher Akt, sitzend

Study of a nude man seated
(The prodigal son)

1646
B. 193

L'homme nu, assis



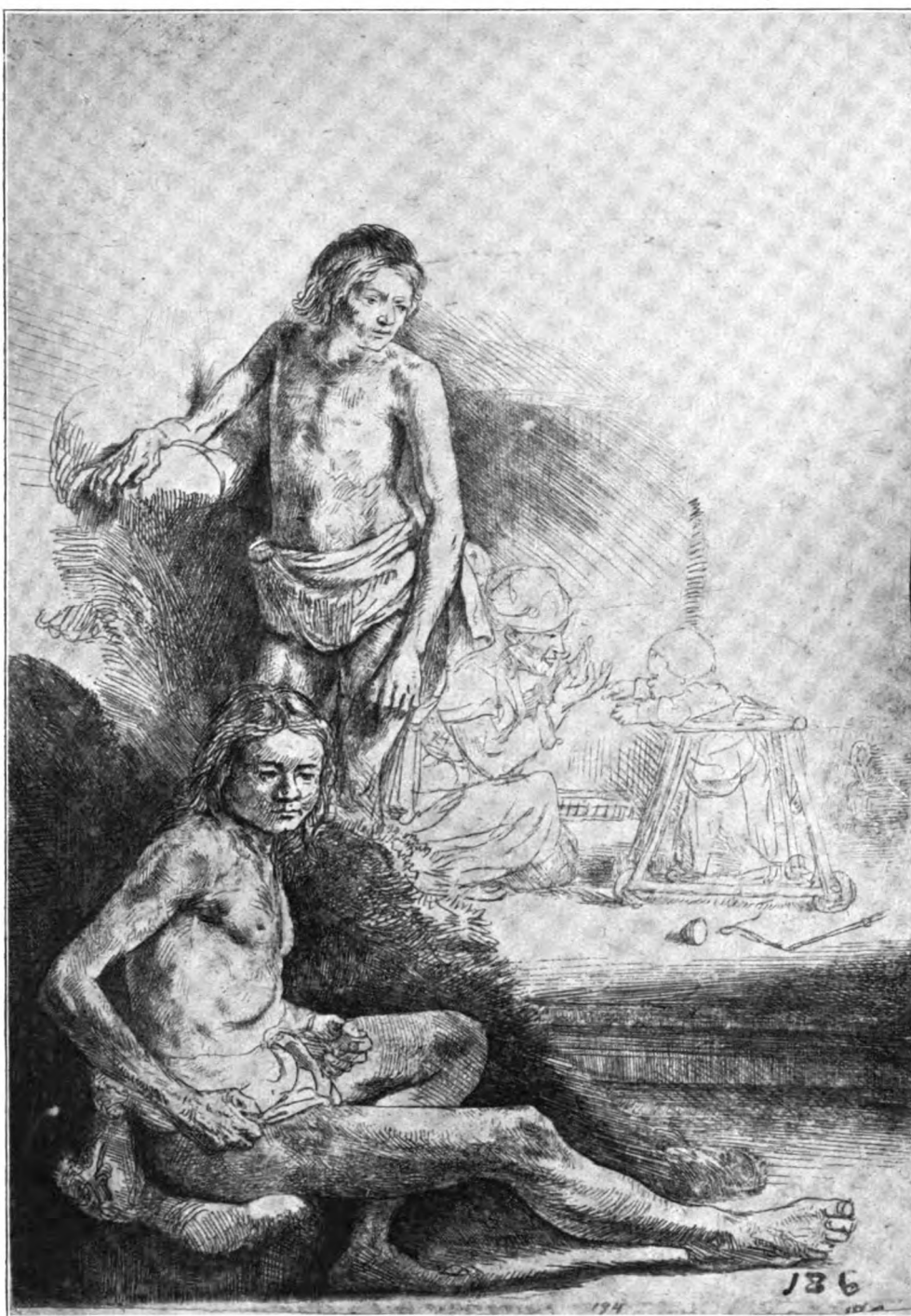
Männlicher Akt, am Boden sitzend

Study of a nude man sitting on the floor

1646

Académie d'un homme assis à terre

B. 196

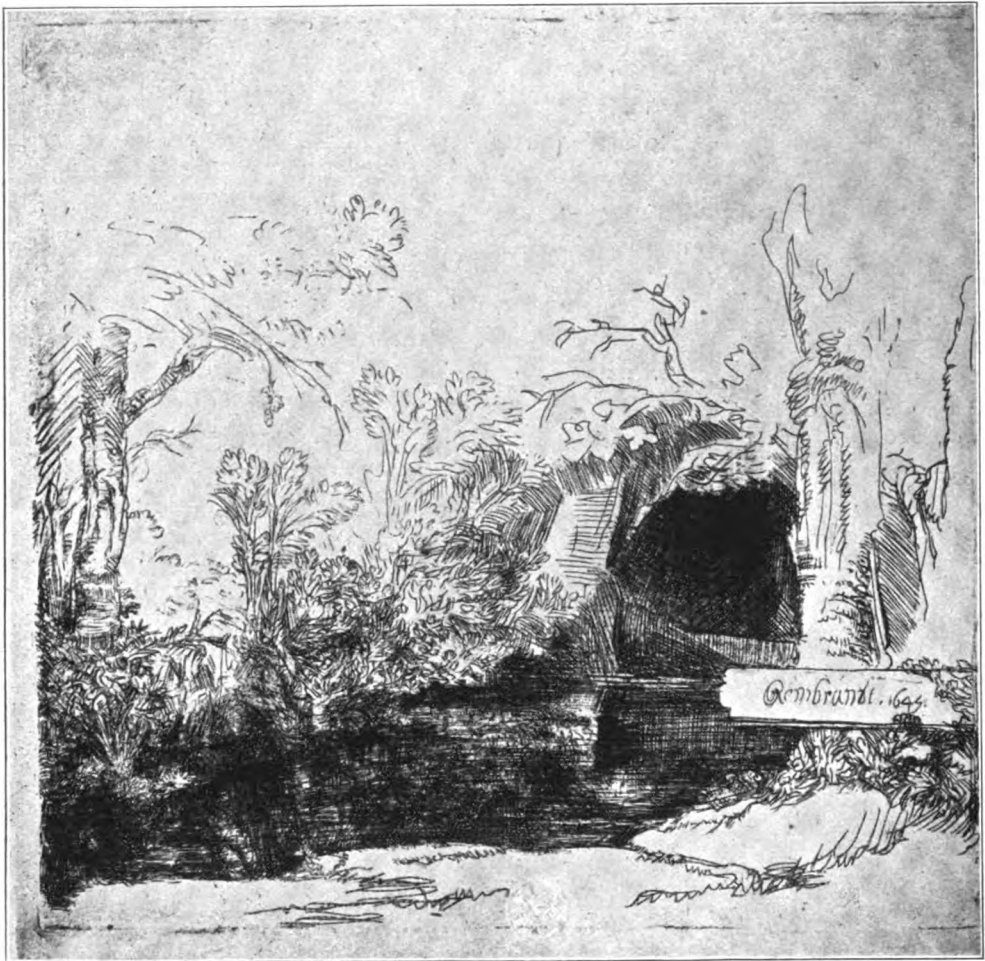


A study of two nude men

Zwei männliche Akte

Um 1646
B. 194

Figures académiques d'hommes



Der Kahn unter den Bäumen

A grotto with a brook

1645

B. 231

L'abreuvoir



Die Landschaft mit dem Zeichner

Um 1646
B. 219

Le paysage au dessinateur

A landscape with a man sketching



Jan Six
1647
B. 285



Grabbe or Asselijn a Painter

Jan Asselijn

Um 1647

B. 277



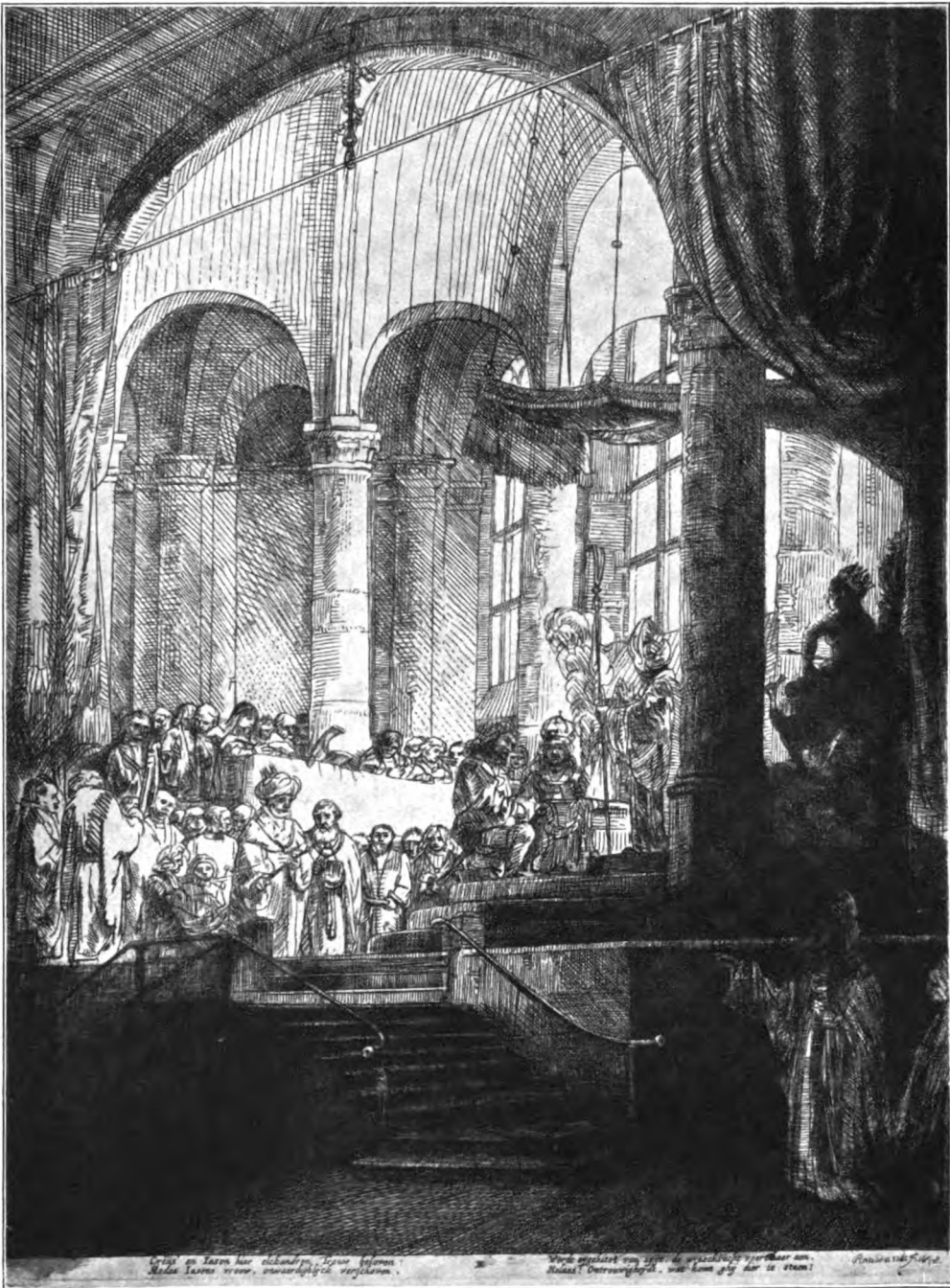
St. Jerome

*Der heilige Hieronymus unter dem Baum

1648

B. 103

Saint Jérôme écrivant



Medea at the wedding of Jason and Creusa

*Medea
1648
B. 112

Medée, ou la mariage de Jason et de Créuse

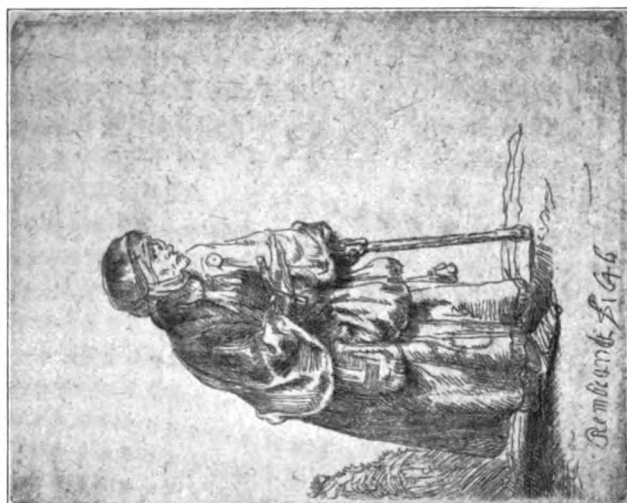


Studienblatt mit Rembrandt baarhauptig etc.

Um 1648 (bezeichnet 1651)

Sketches, Rembrandt's head
among them

B. 370



Alte Bettlerin

1646

An old woman, begging alms

B. 170

Vieille mendiante



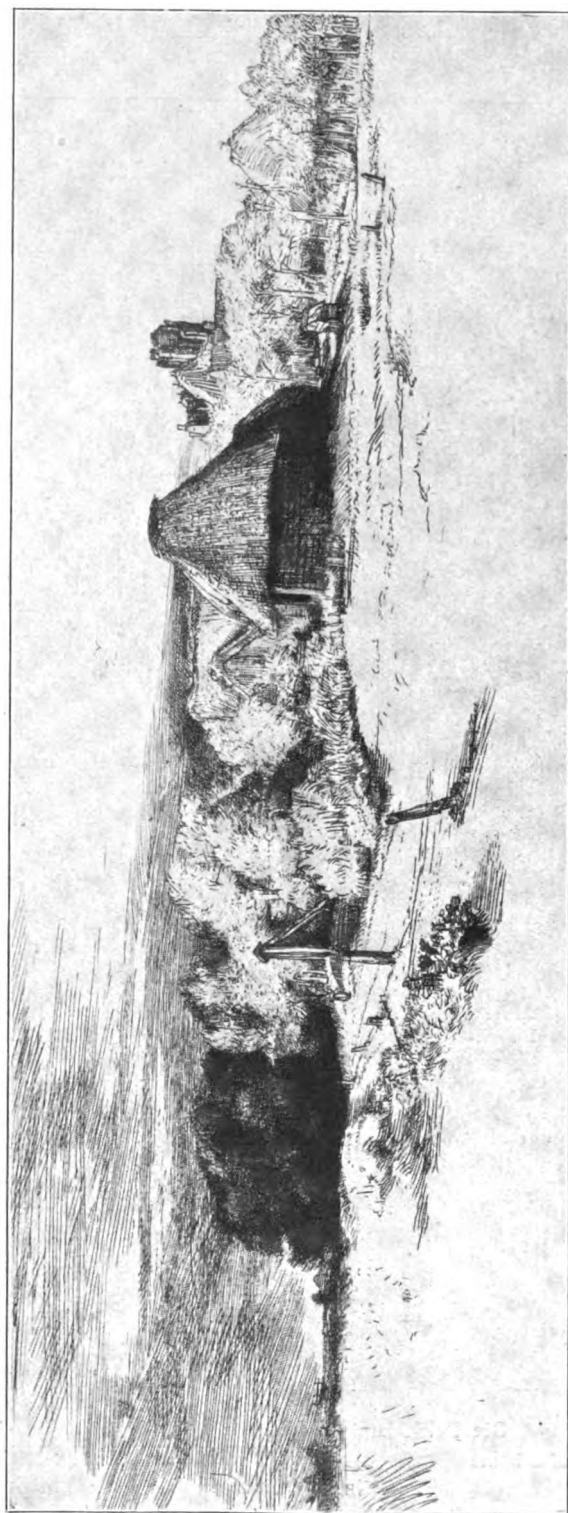
Die Bettlerfamilie an der Haustür

Beggars at the door of a house

1648

B. 176

Mendiants à la porte d'une maison



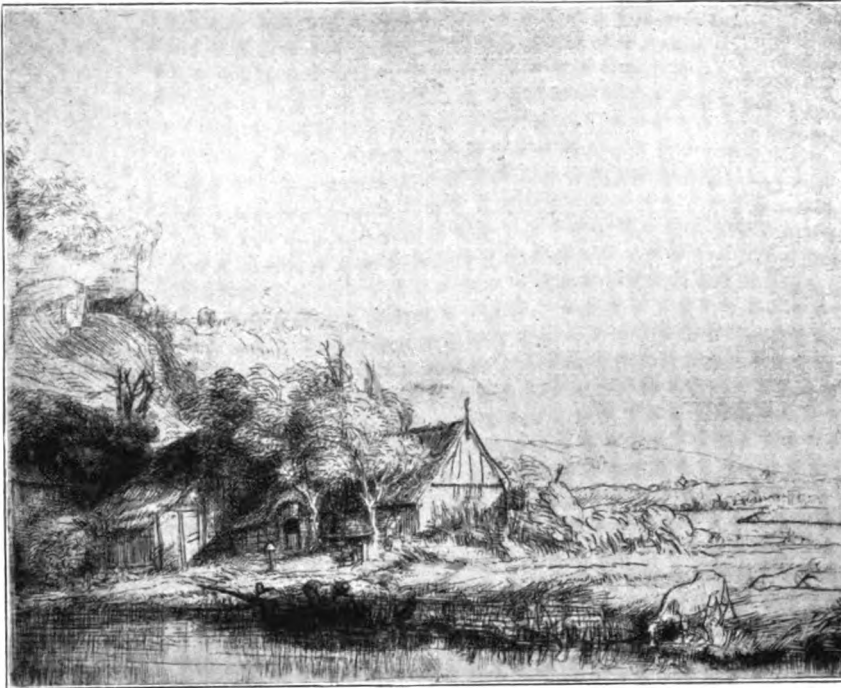
Die Landschaft mit dem Turm

Um 1648

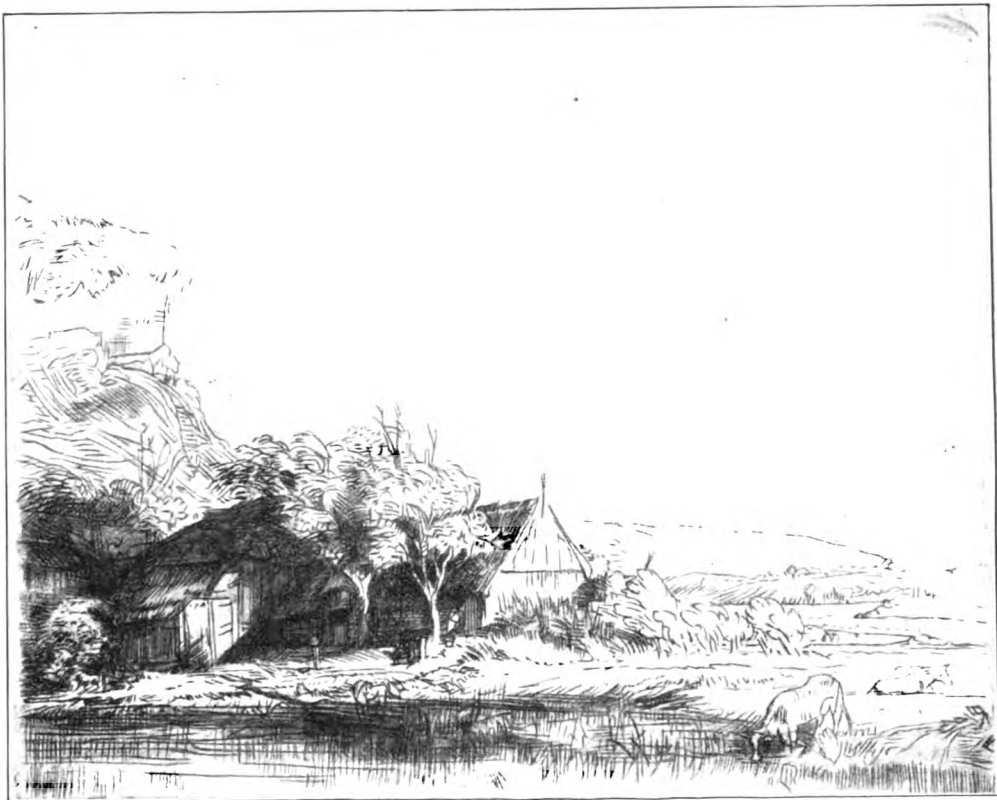
B. 223

The landscape with a ruined tower

Le paysage à la tour



(II. Zustand)



Die Landschaft mit der saufenden Kuh

A landscape with a cow drinking

Um 1649
B. 237

L'abreuvoir de la vache



Der Triumph des Mardocheus

Um 1650
B. 40

The triumph of Mordechai

Le triomphe de Mardochée



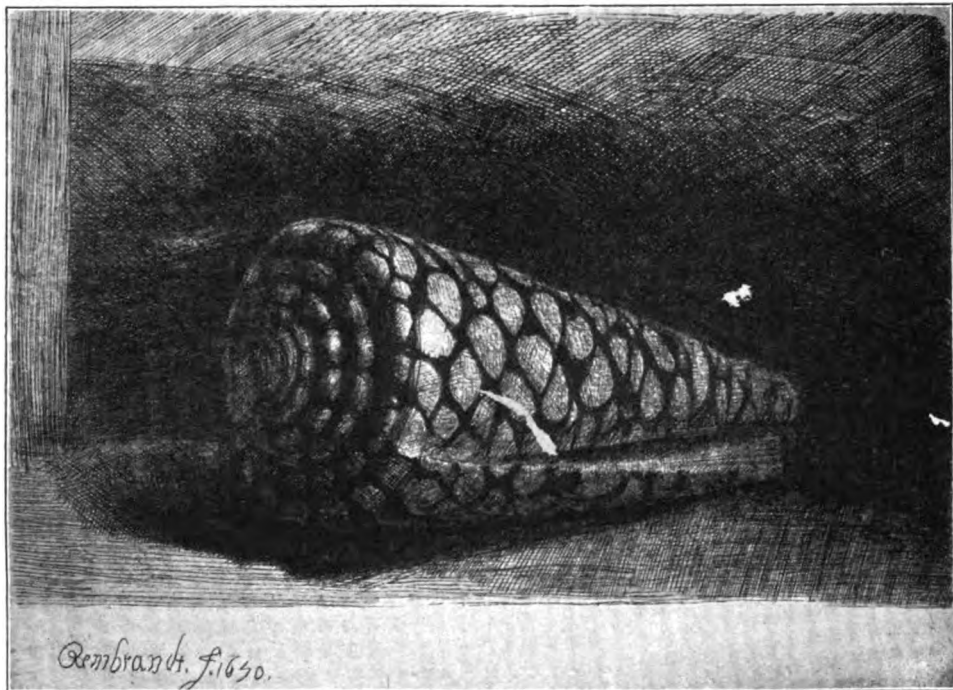
Die Landschaft mit dem Milchmann

A peasant carrying milkpails

Um 1650

B. 213

L'homme au lait



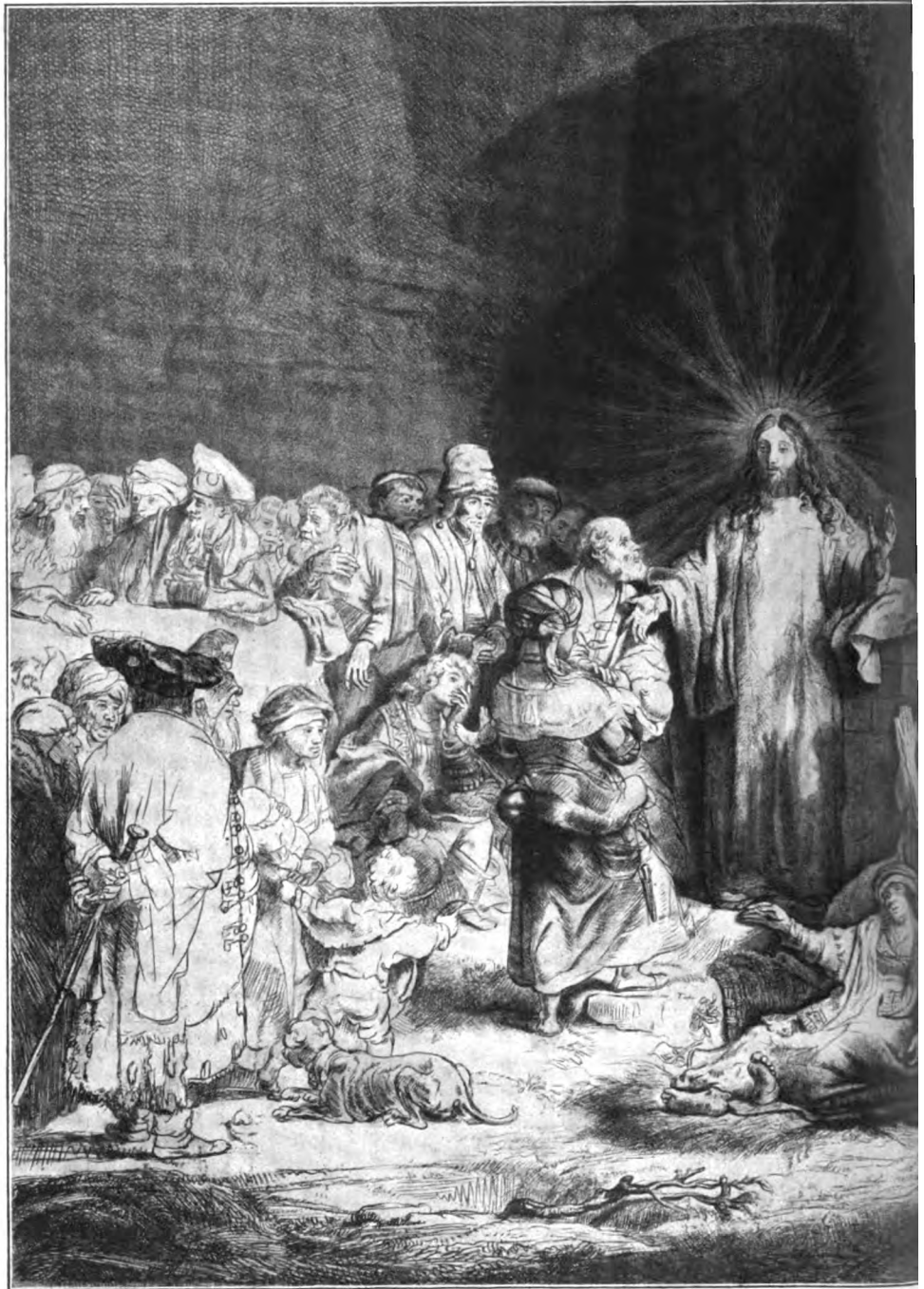
The shell

Die Muschel

1650

B. 159

La coquille



Christ healing the sick ("The hundred guilder piece")

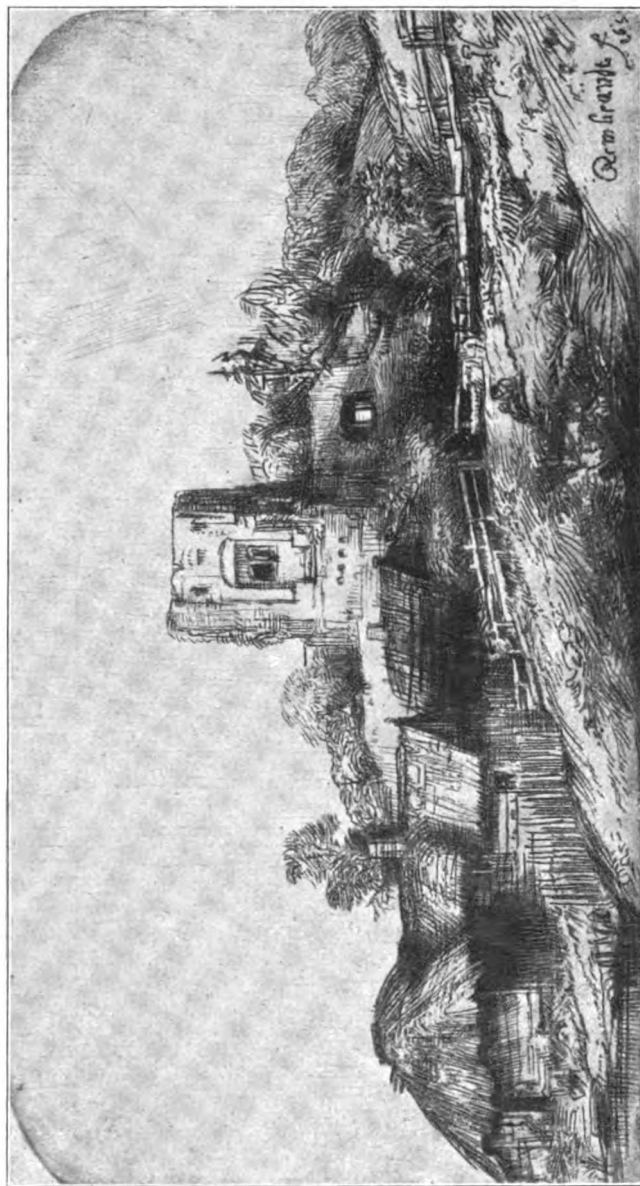
*Christus die Kranken heile

Um
B.



as Hundertguldenblatt)

Le Christ guérissant les malades (La pièce de cent florins)



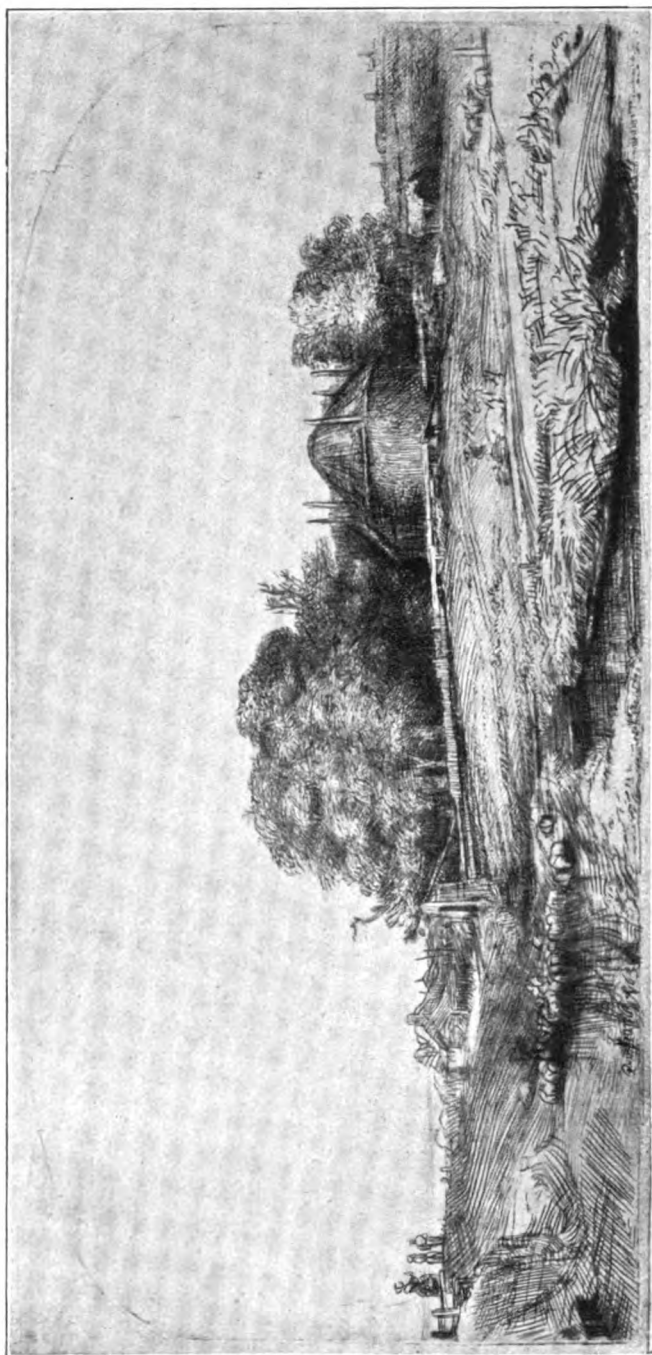
Die Landschaft mit dem viereckigen Turm

1650

B. 218

A village with a square tower

Le paysage à la tour carrée



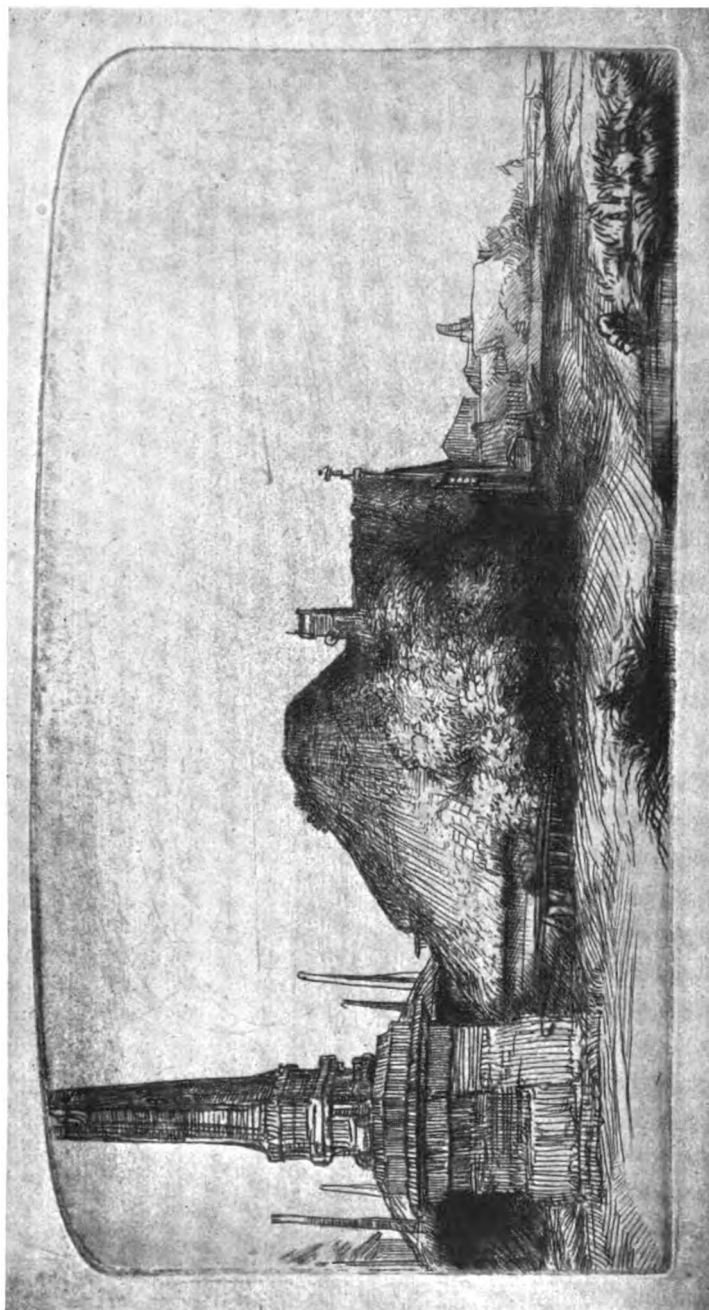
Der Heuschöber und die Schalherde

The landscape with a flock of sheep

La grange au foin et le troupeau

1650

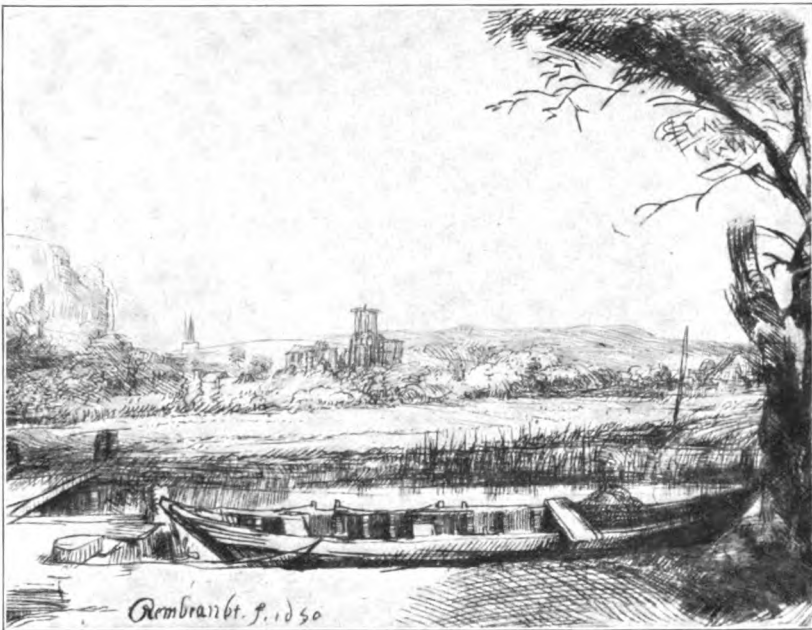
B. 224



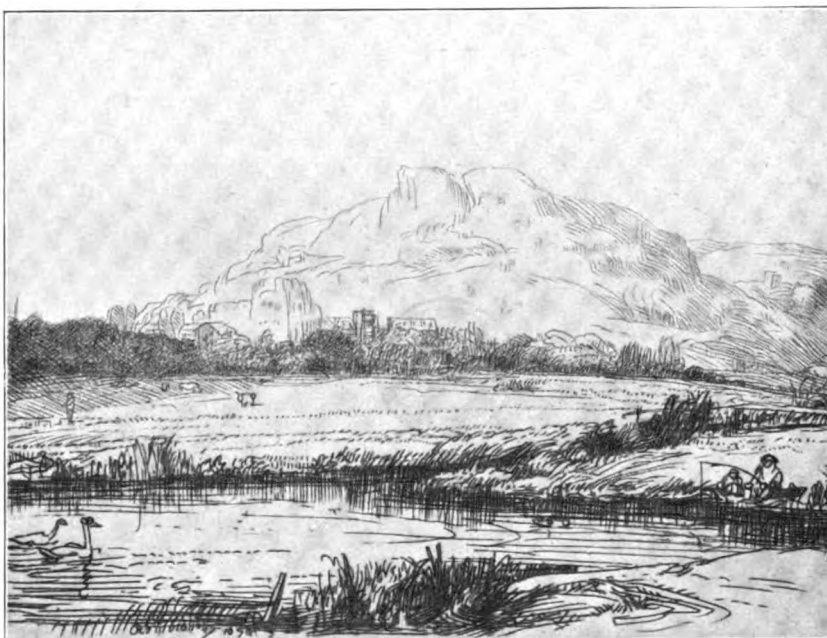
A landscape with an obelisk

Der Obelisk
Um 1650
B. 227

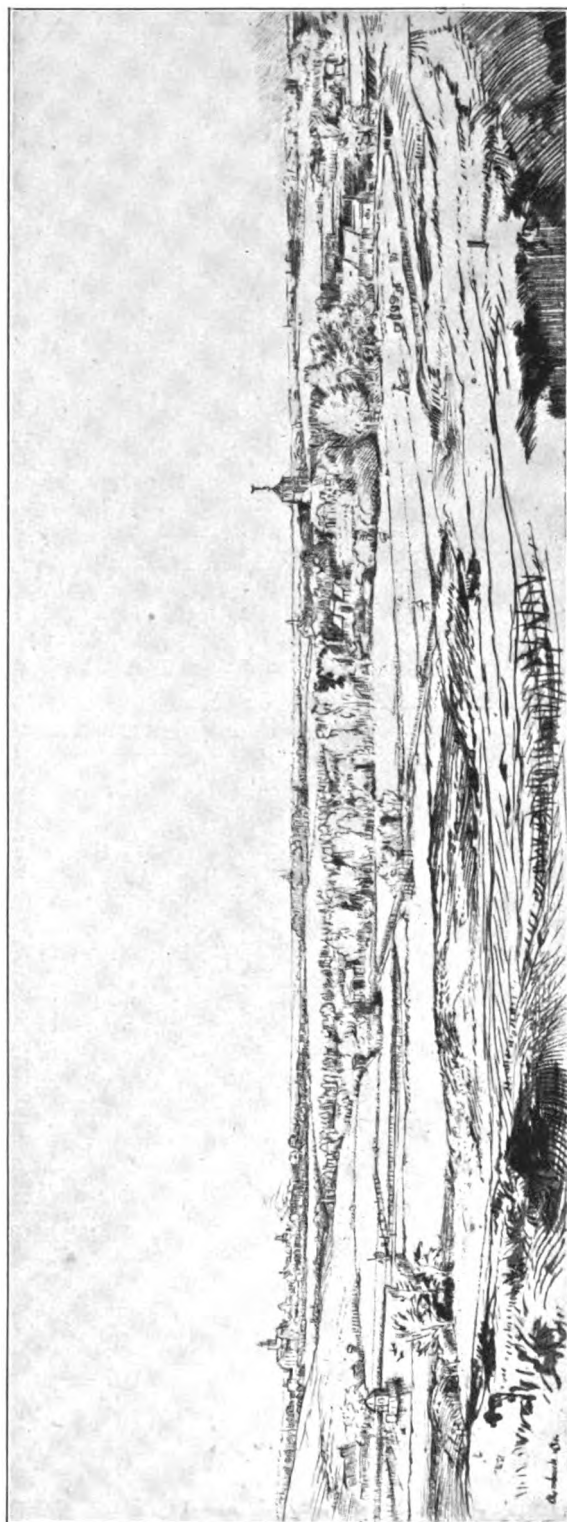
L'Obélisque



Die Landschaft mit dem Kahn
The boat in the canal 1650 Le paysage au bateau
B. 236



Der Kanal mit den Schwänen
A canal with swans 1650 Le canal avec les cygnes
B. 235



The goldweigher's field

Das Landgut des Goldwägers

1651

B. 234

La campagne du peseur d'or



Tobit, blind

Der blinde Tobias

1651
B. 42

Tobie le père, aveugle



Rembrandt. f. 163.

The bathers

Die badenden Männer

1651

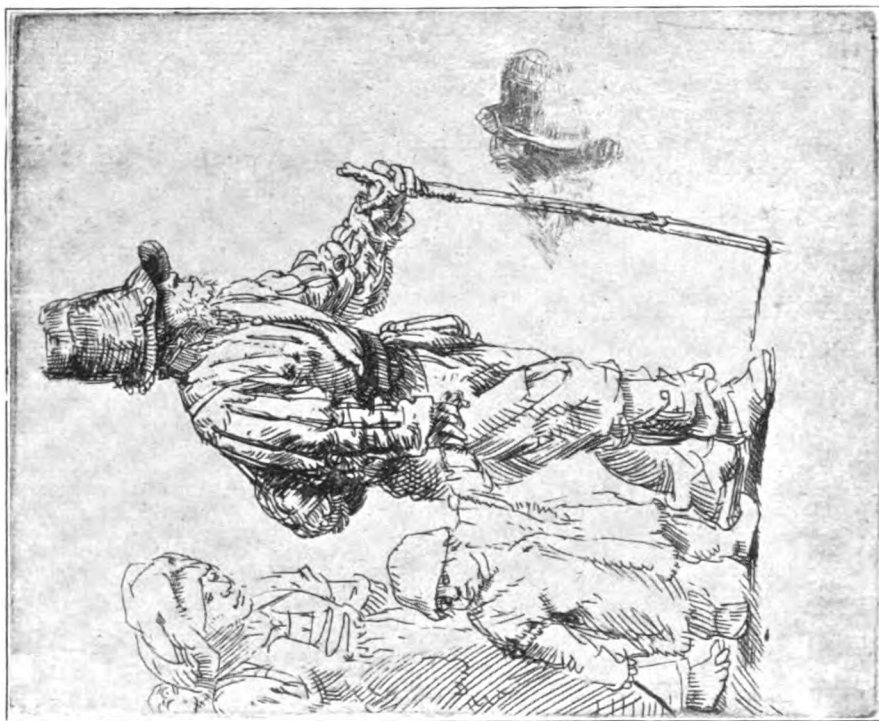
B. 195

Les baigneurs



Clement de Jonghe

1651
B. 272



Der Bauer mit Weib und Kind
Um 1652 Le paysan avec femme et enfant
The travelling peasants
B. 131



Titus van Rijn
Rembrandt's son Titus Um 1652 Le fils de Rembrandt
B. 11



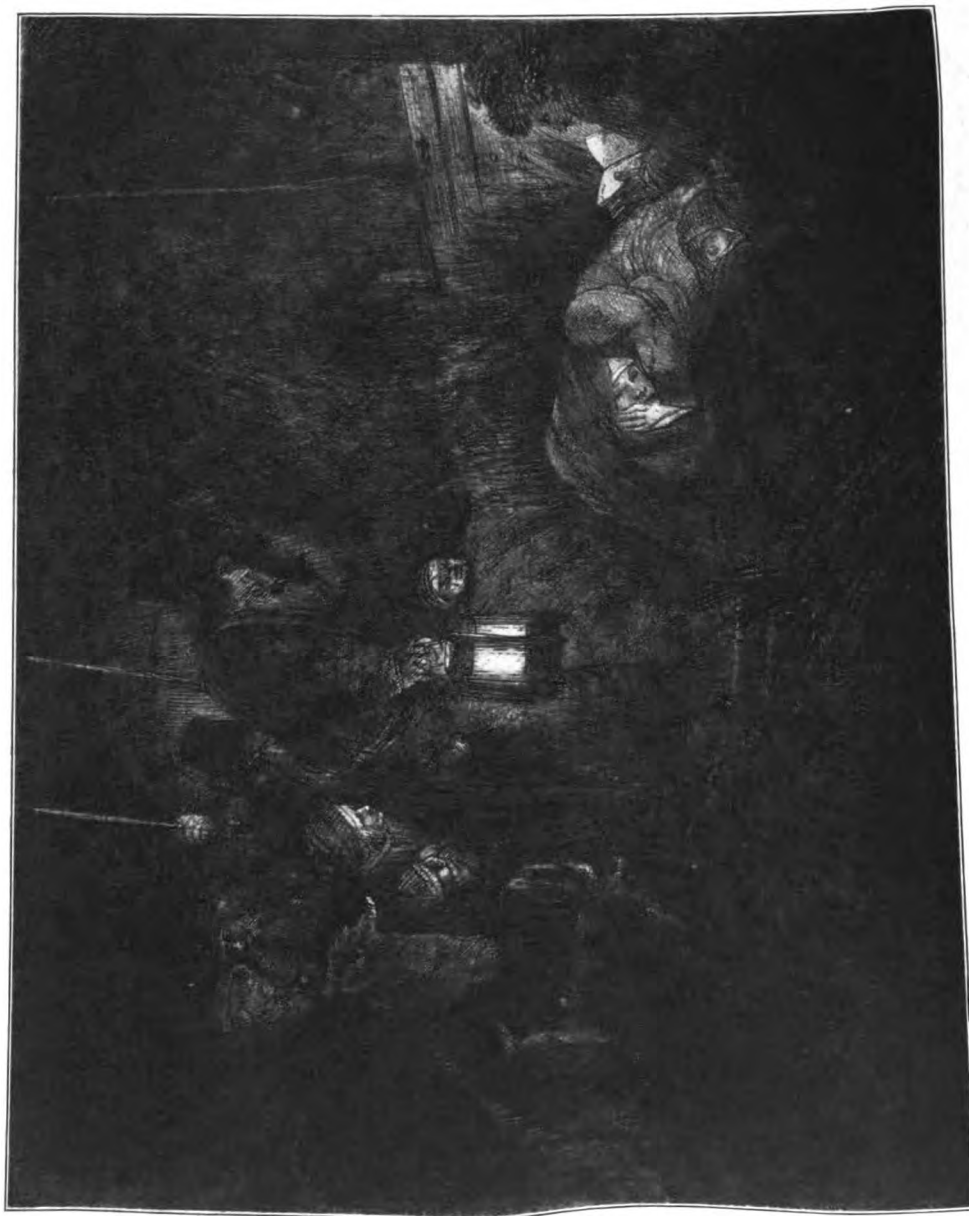
Christus unter den Schriftgelehrten, gross

1652

B. 65

Christ disputing in the temple

Jésus-Christ disputant avec les docteurs



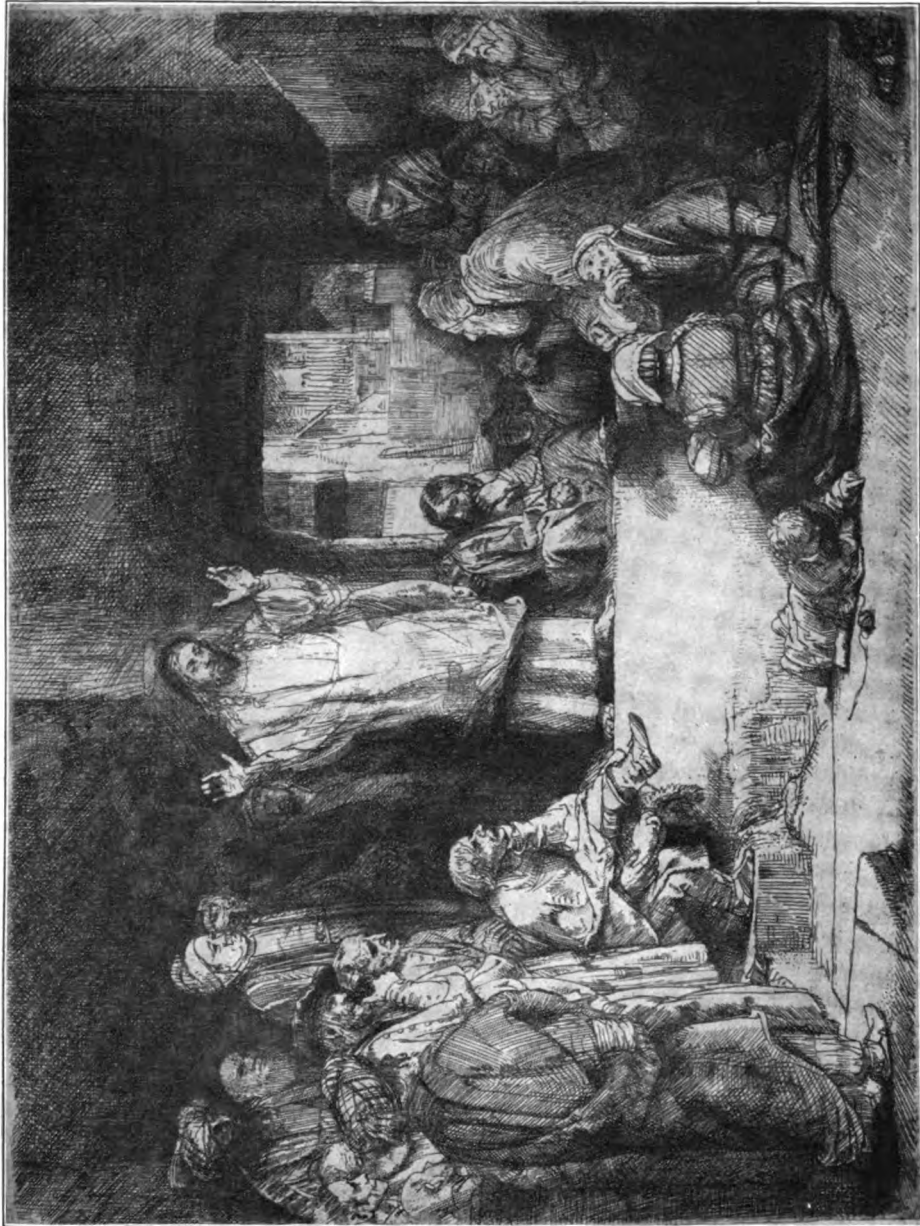
Die Anbetung der Hirten bei Laternenschein

Um 1652

B. 46

L'adoration des bergers

The adoration of the shepherds

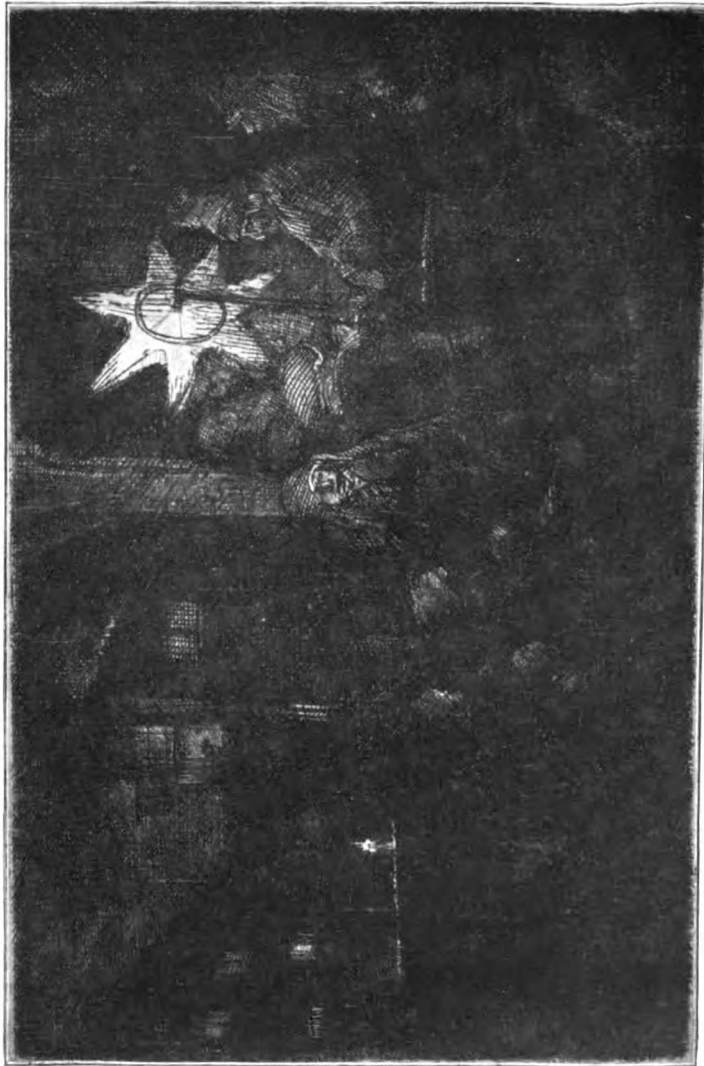


* Die Predigt Christi

Um 1652
B. 67

Jésus-Christ prêchant (La petite Tombe)

Christ preaching



L'étoile des rois

Der Dreikönigsabend

Um 1652

B. 113

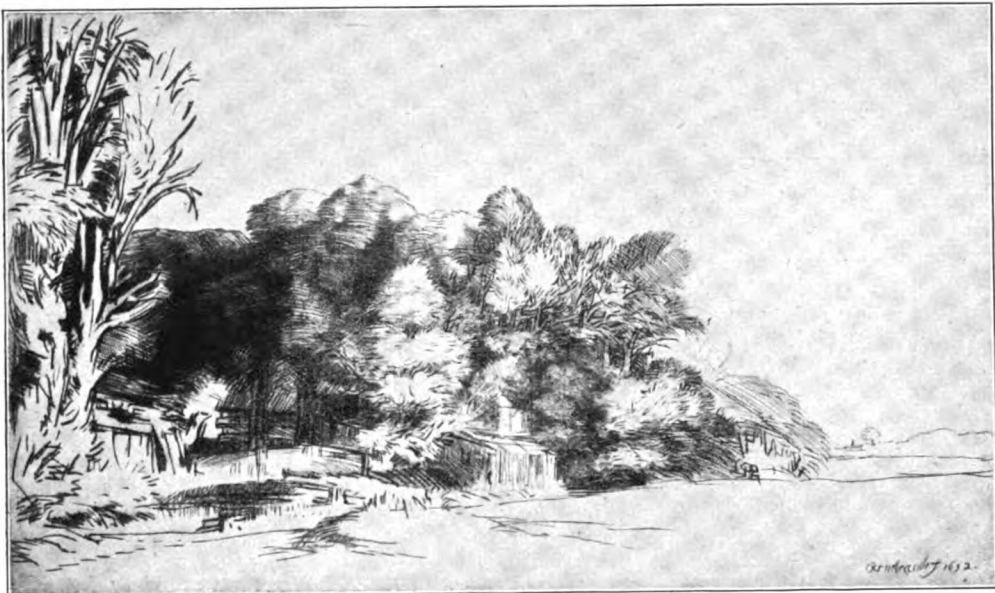
Twelfth Night



The canal

Der Kanal mit der Uferstrasse
Um 1652
B. 221

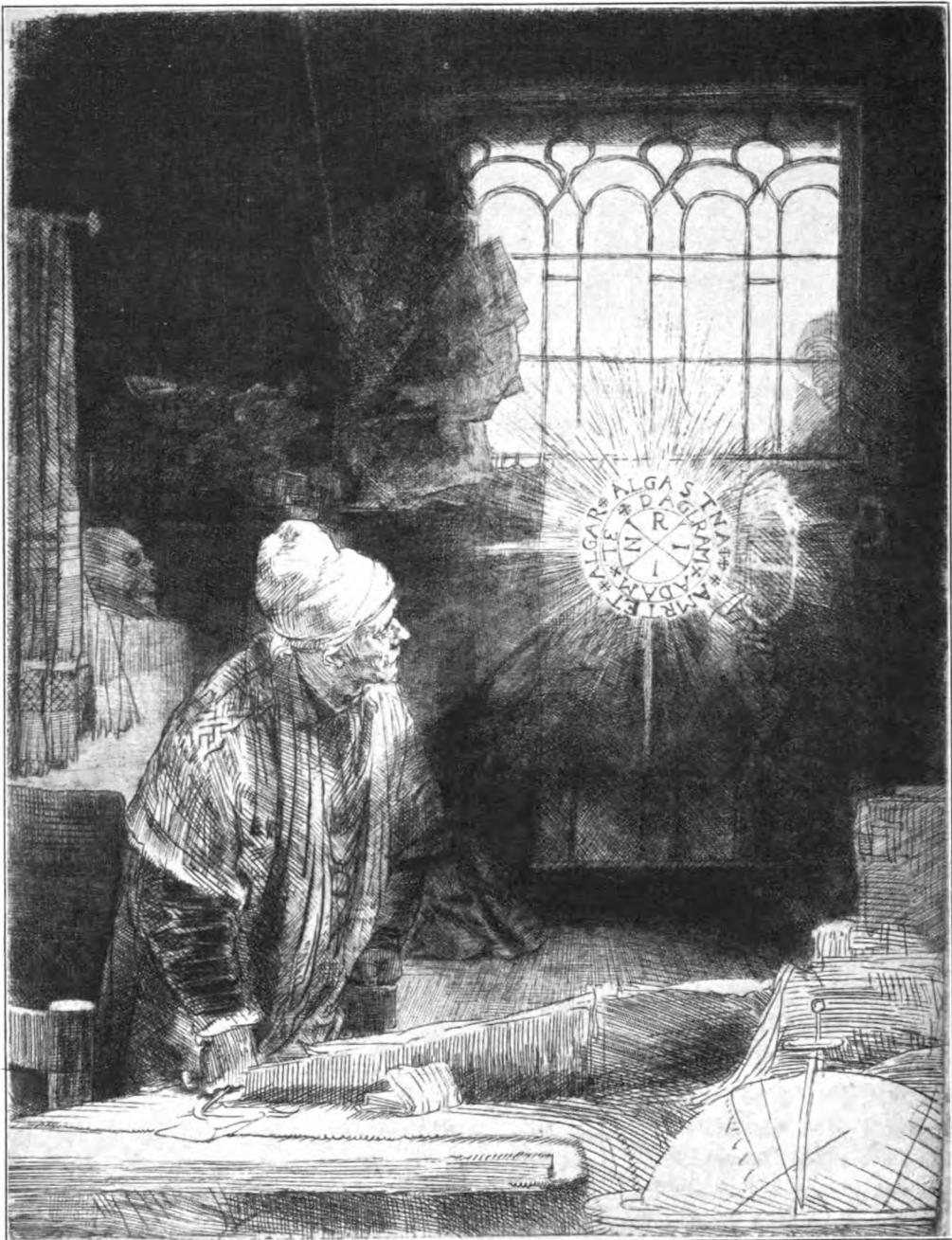
Le canal



The vista

Der Waldsaum
1652
B. 222

Le bouquet de bois



Faustus

Faust
Um 1652
B. 270

Faustus



***Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft**

St. Jerome, unfinished

Um 1653
B. 104

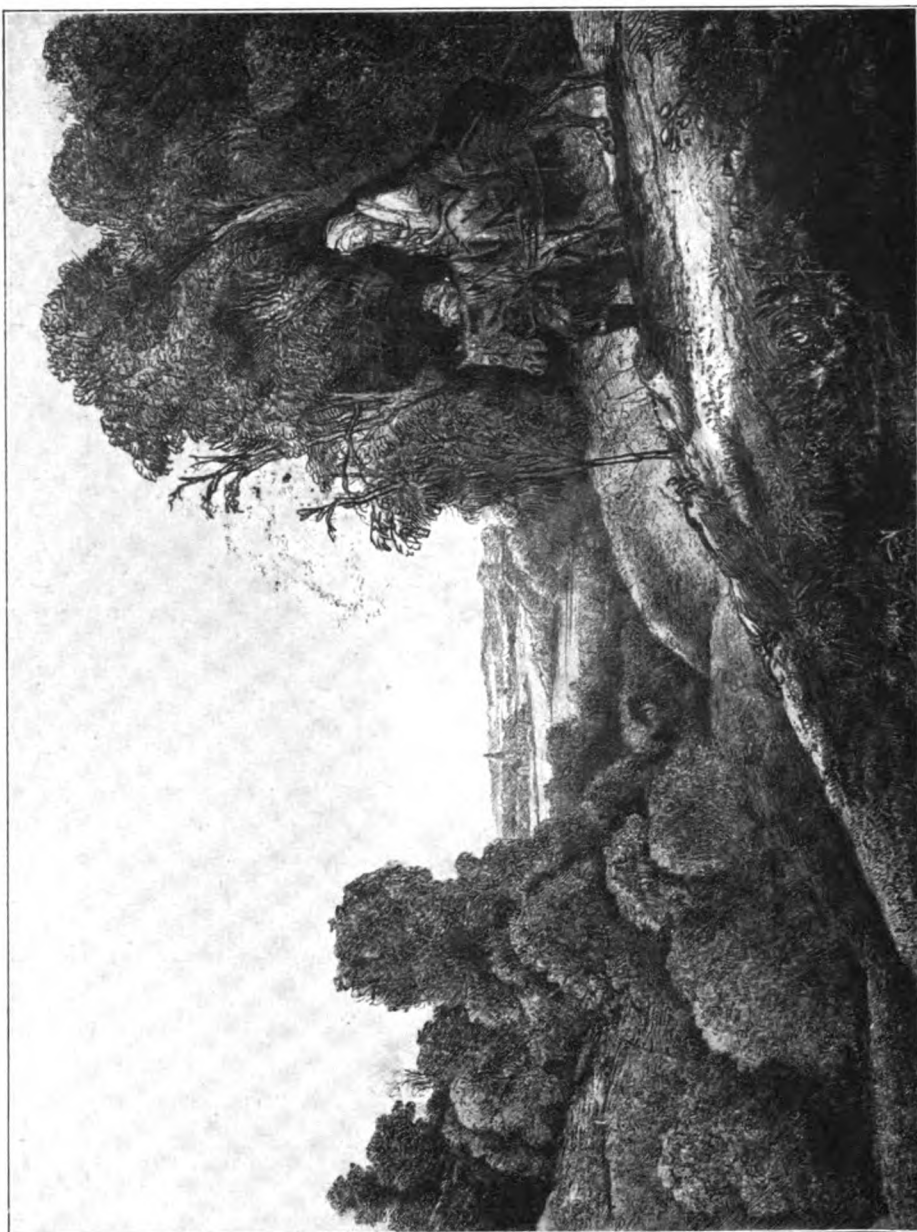
Saint Jérôme dans le goût d'Albert Dürer



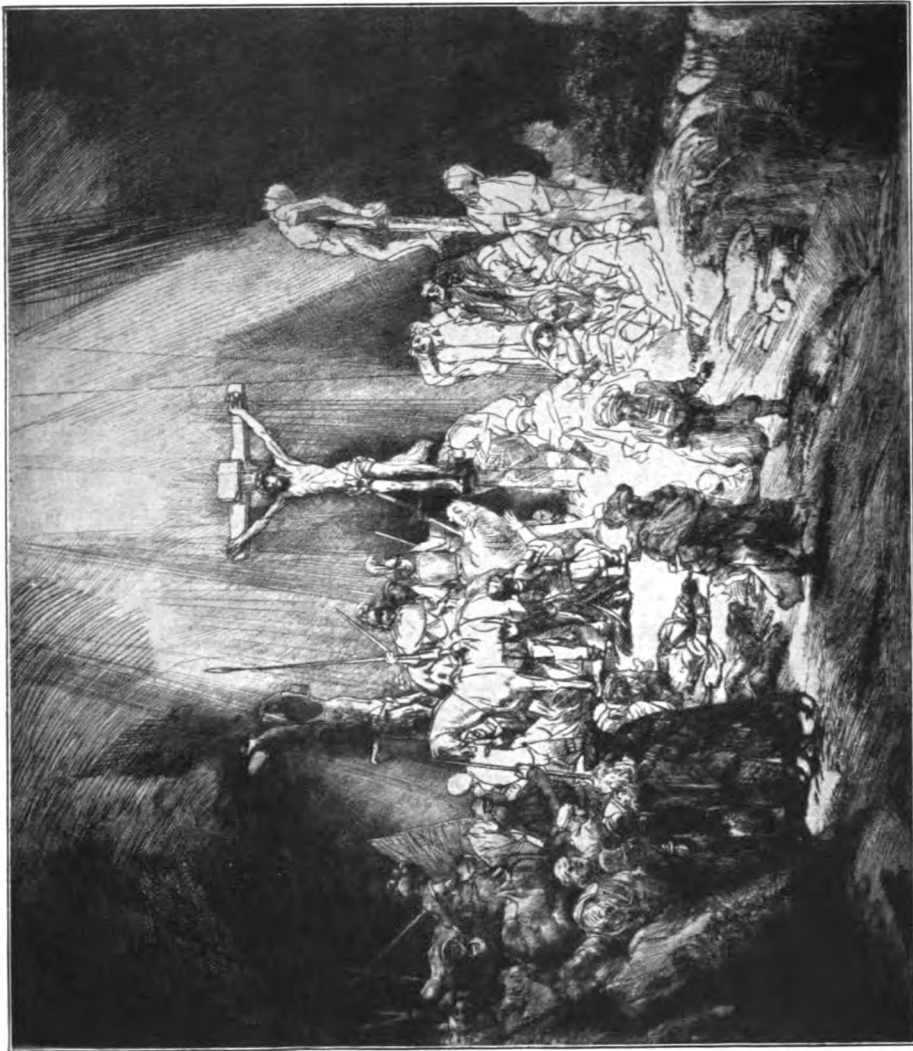
Le chasseur

Die Landschaft mit dem Jäger
Um 1653
B. 211

The sportsman



*Die „grosse“ Flucht nach Aegypten, in Elsheimers Geschmack
The flight into Egypt in the style of Elsheimer Um 1653
La fuite en Égypte dans le goût d'Elsheimer B. 56



Les trois croix

* Die drei Kreuze (I. Zustand)

1653
B. 78

The three crosses



Les trois croix

* Die drei Kreuze (IV. Zustand)

1653

B. 78

The three crosses



Jan Antonides van den Linden

Um 1653

B. 264



*Die Anbetung der Hirten mit der Lampe
 The nativity of Christ
 Um 1654
 B. 45
 La naissance du Christ



La circoncision

Die Beschneidung Christi, in der Breite

1854

B. 47

The circumcision



Die Flucht nach Aegypten : Uebergang über einen Bach

La fuite en Egypte, passage d'eau

1854

The flight into Egypt; crossing a stream

B. 55



*Die heilige Familie im Zimmer

The holy Family ; St. Joseph at the Window 1654
B. 63

La sainte famille au chat



Jesus vom Tempel zurückkehrend

1654

B. 60

Jésus ramené du temple



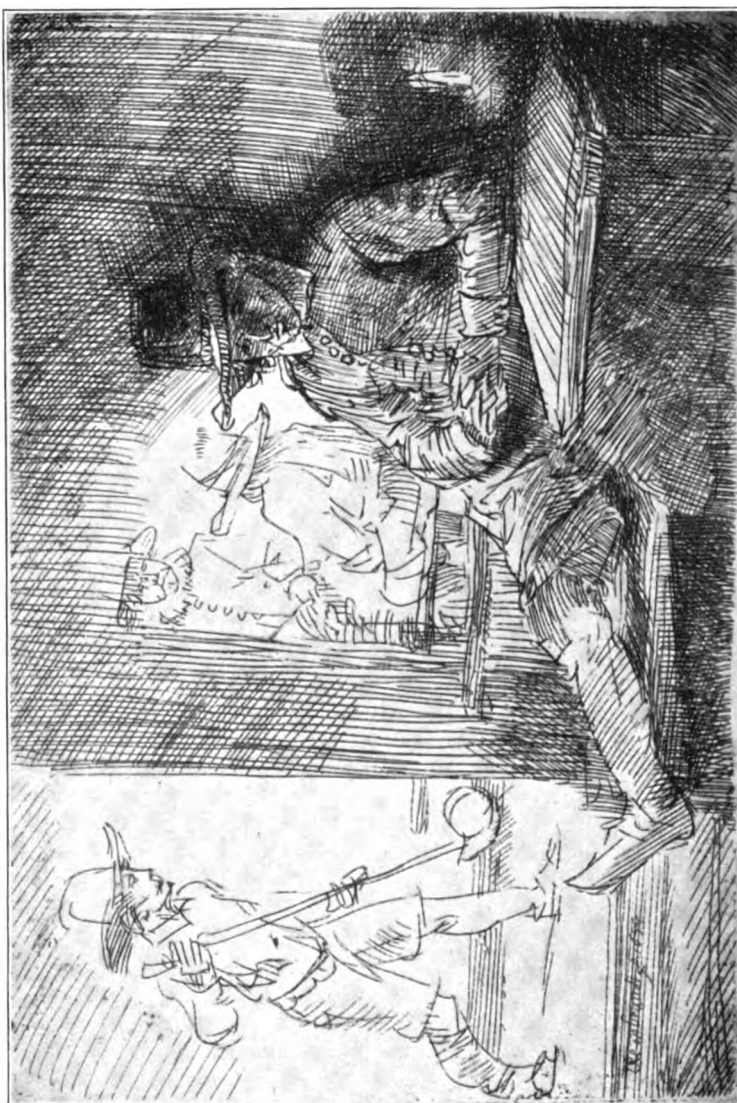
Der zwölfjährige Jesus im Tempel

1864

Jésus au milieu des docteurs

Jesus disputing in the temple

B. 64



Le jeu du Kolf

Das Koltspiel
1654
B. 125

The Golf players



Jesus erscheint den Jüngern

1654

B. 89

Le Christ au milieu de ses disciples

Jesus surrounded by his disciples



Christus in Emmaus: die grosse Platte

Christ and the disciples at Emmaus

1654

B. 87

Le Christ à Emmaüs



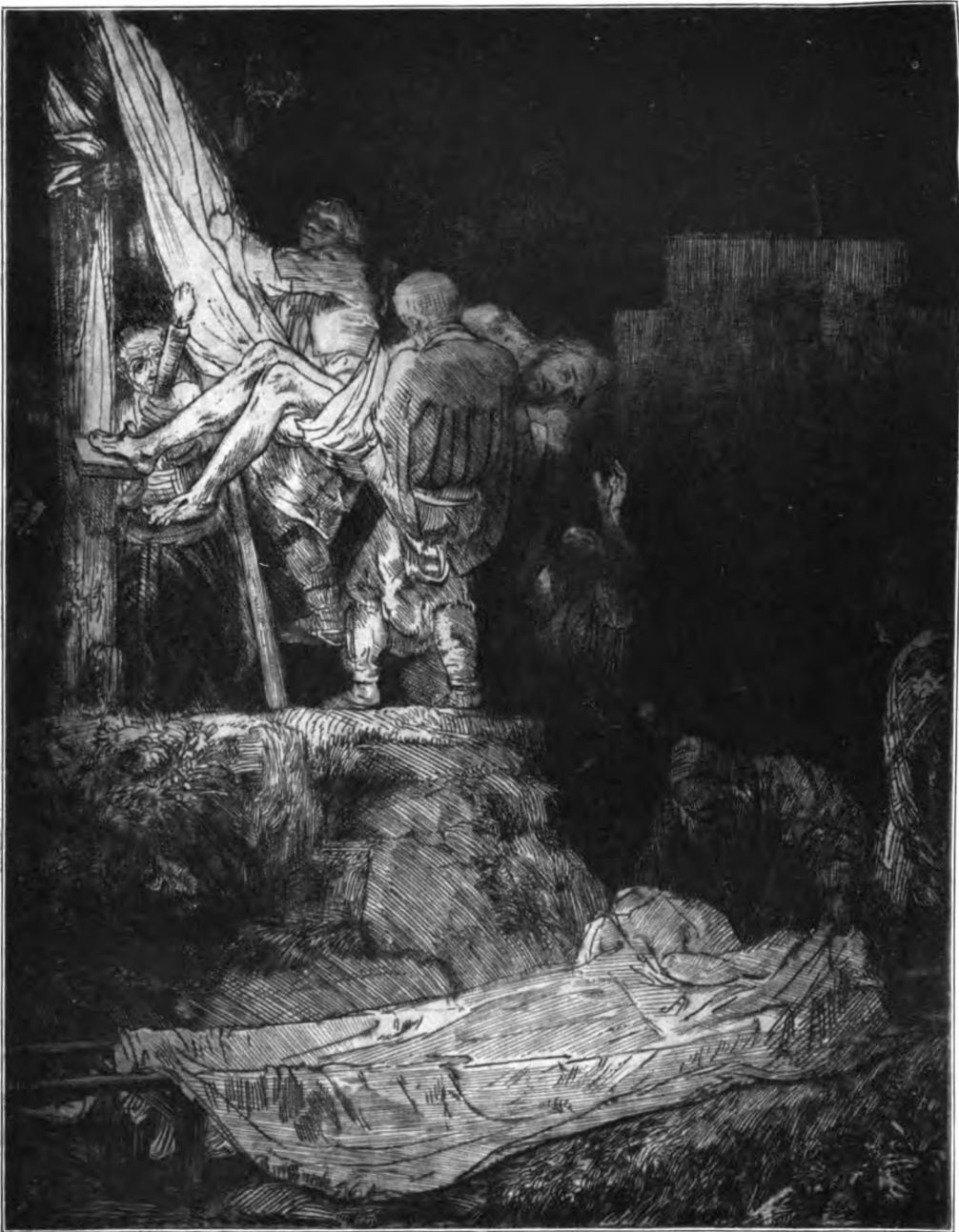
Die Darstellung im Tempel, im Hochformat

The presentation in the temple

Um 1654

La présentation au temple

B. 50



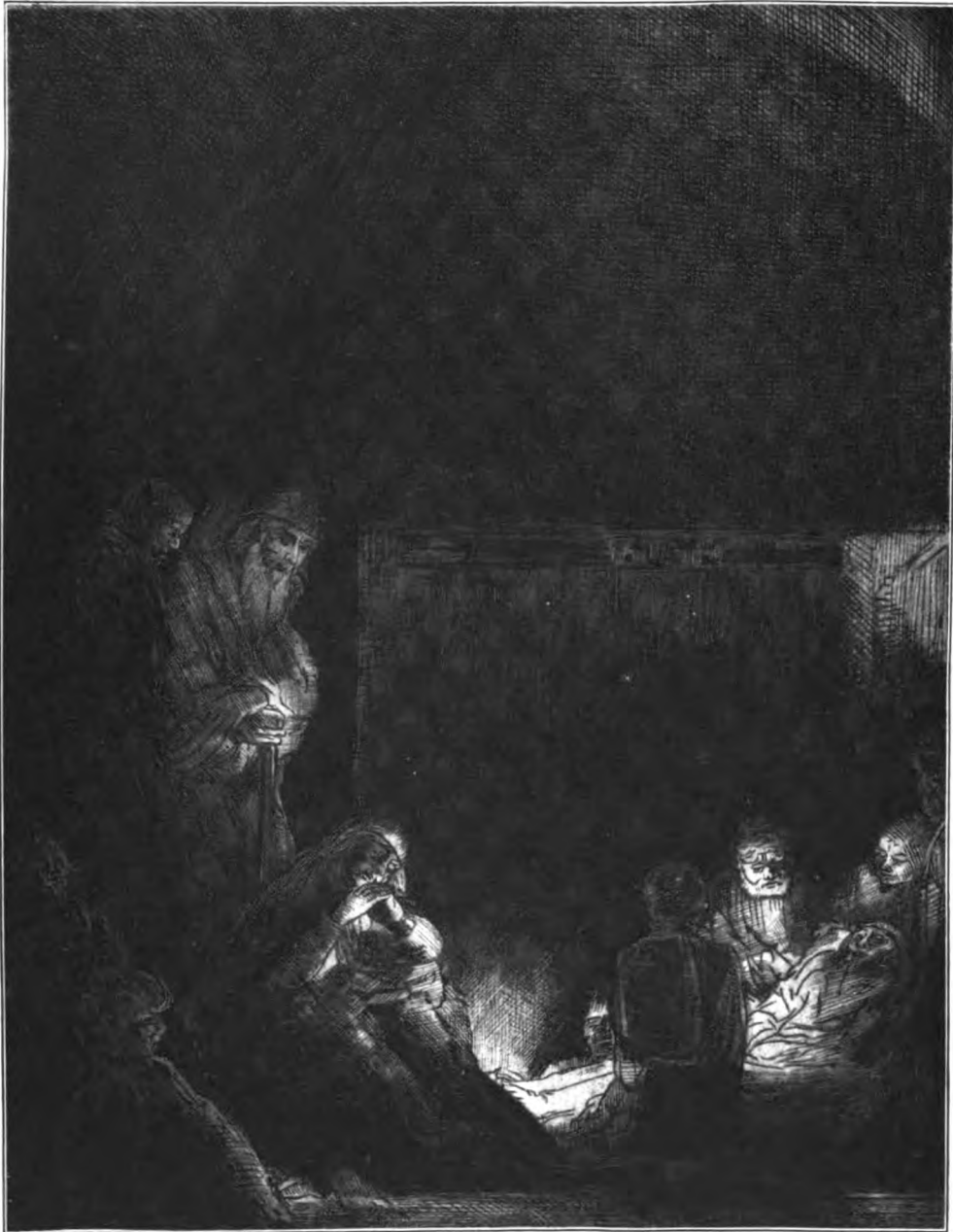
Die Kreuzabnahme bei Fackelschein

The descent from the cross: a night piece

1654

B. 83

La descente de croix, effet de nuit



The entombment of Christ

Die Grablegung Christi

Um 1654
B. 86

La mise au tombeau



***Die Statue Nebukadnezars (II. Zustand)**

1655

The statue of Nebuchadnezzor La statue de Nebuchodonosor
B. 36 (a)



***Die Statue Nebukadnezars (V. Zustand)**

1655

The statue of Nebuchadnezzor La statue de Nebuchodonosor
B. 36 (a)



***Die Vision des Daniel**

Daniel's vision

1655

La vision de Daniel

B. 36 (b)



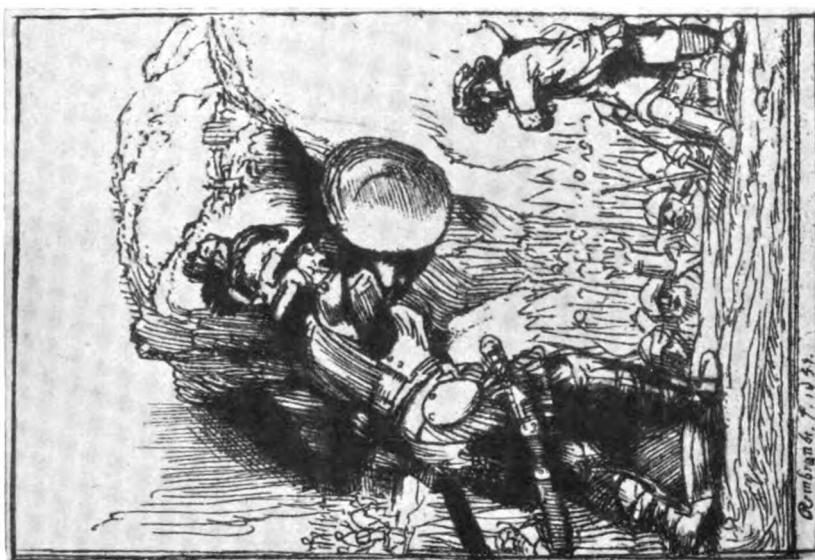
* Die Jakobsleiter

1655

L'échelle de Jacob

B. 36 (c)

Jacob's ladder



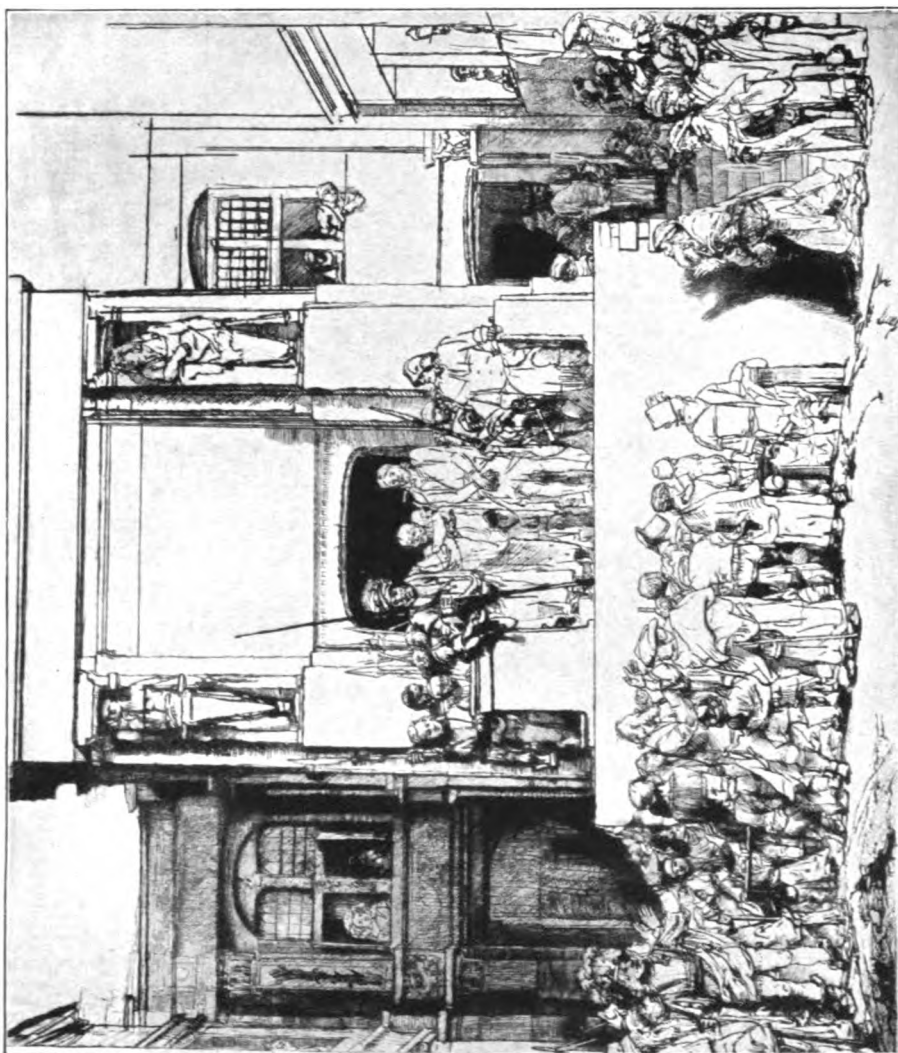
* David und Goliath

1655

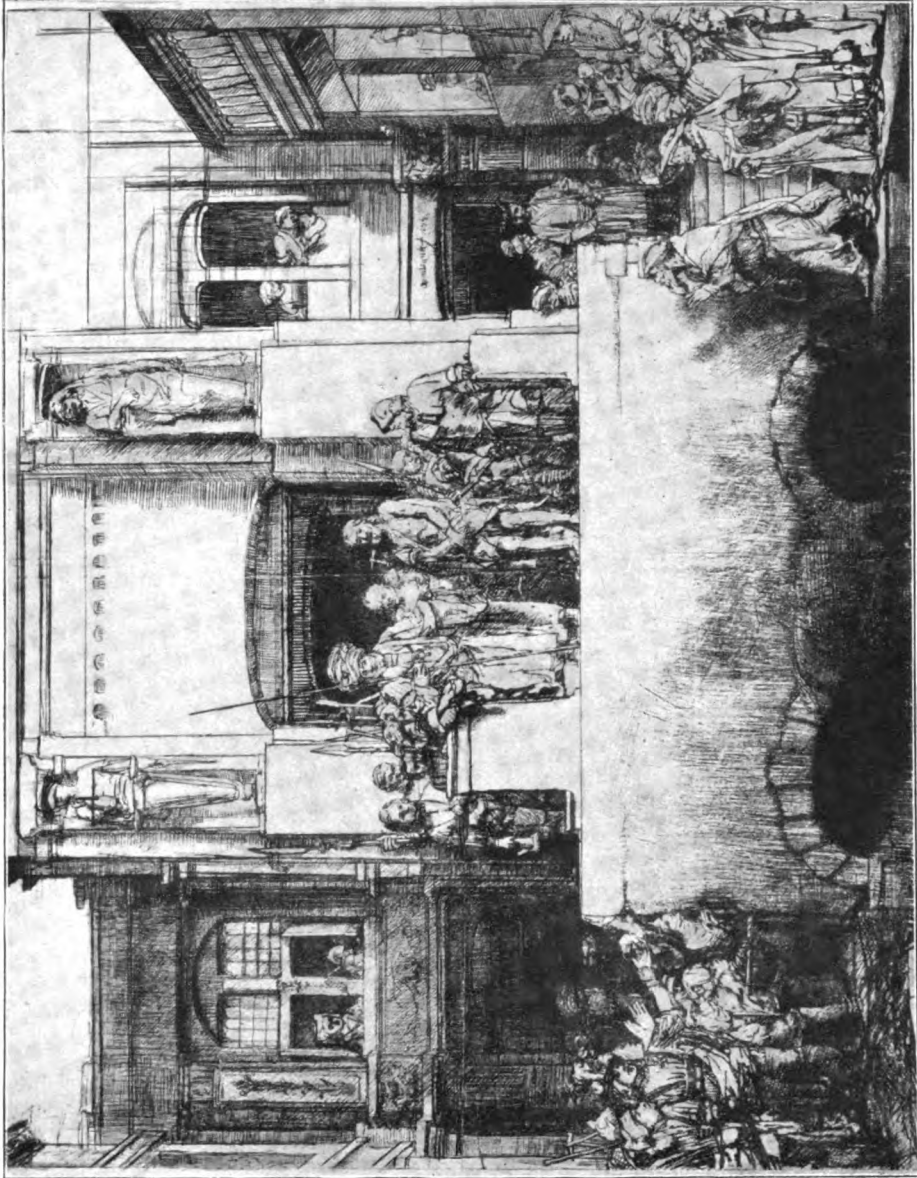
Combat de David et Goliath

B. 36 (d)

David and Goliath



* Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat: I. Zustand
 Christ before Pilate 1655 L' Ecce homo, en largeur
 B. 76



*Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat. Nach Bartsch: IV. Zustand
 Christ before Pilate
 1655
 L'Ecce Homo, en largeur
 B. 76



Der Goldschmied

The goldsmith

1655

Le petit orfèvre

B. 123



Abraham's Sacrifice

Abrahams Opfer

1655

B. 35

Le sacrifice d'Abraham



Haaring, the elder

Der ältere Haaring

Um 1655

B. 274

Le vieux Haaring



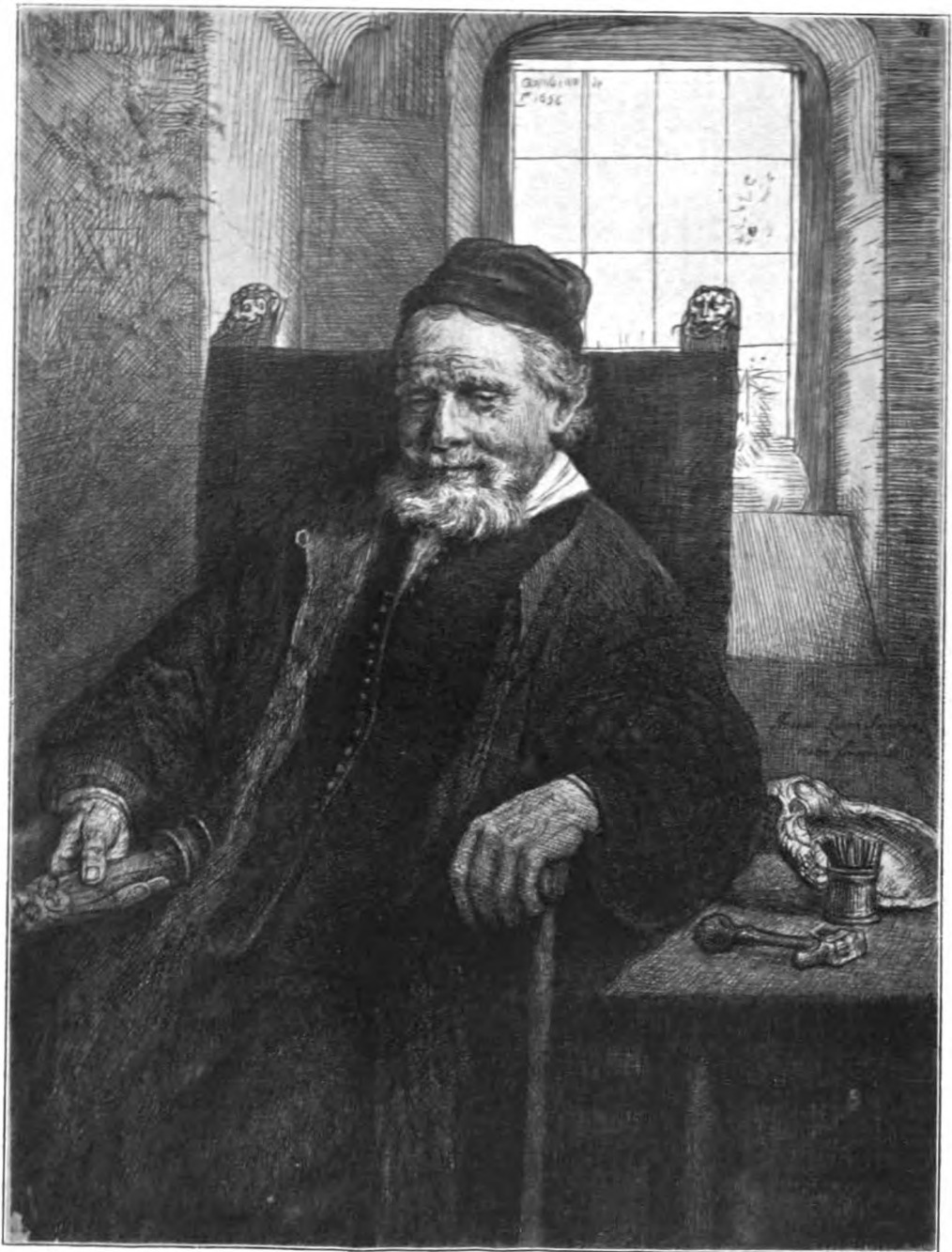
*** Abraham die Engel bewirtend**

Abraham entertaining the three angels

1656

B. 29

Abraham recevant les trois anges



J. Lutma, the elder

Janus Lutma der ältere

1656

B. 276

Le vieux Lutma, orfèvre



*** Arnoldus Tholinx**

Um 1656

B. 284



St. Francis praying	Der heilige Franziskus	Saint François à genoux
	1657	
	B. 107	



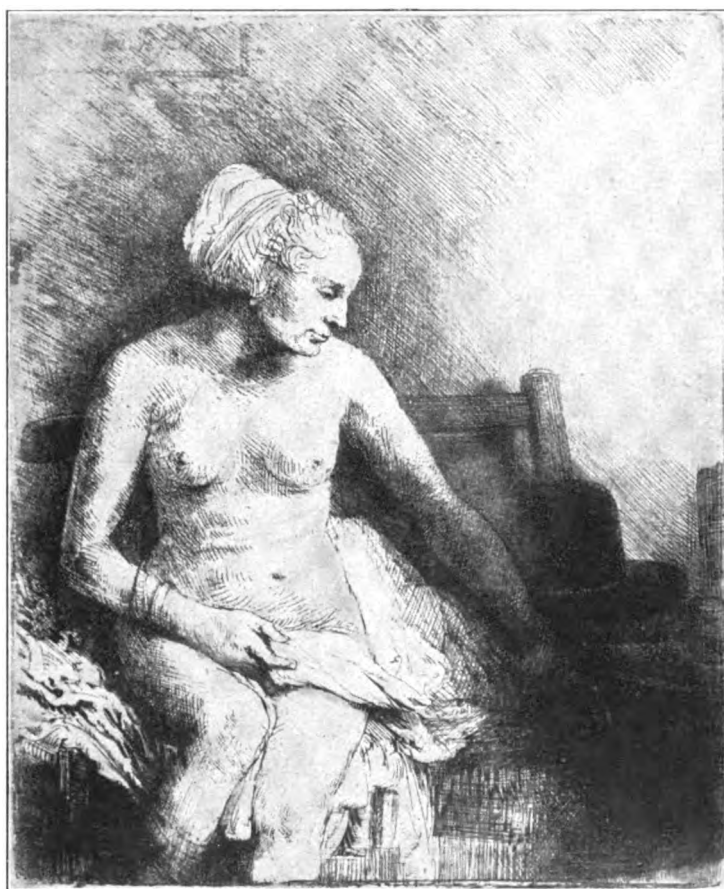
A woman near a dutch stove

*Die Frau beim Ofen

1658

B. 197

La femme devant le poêle



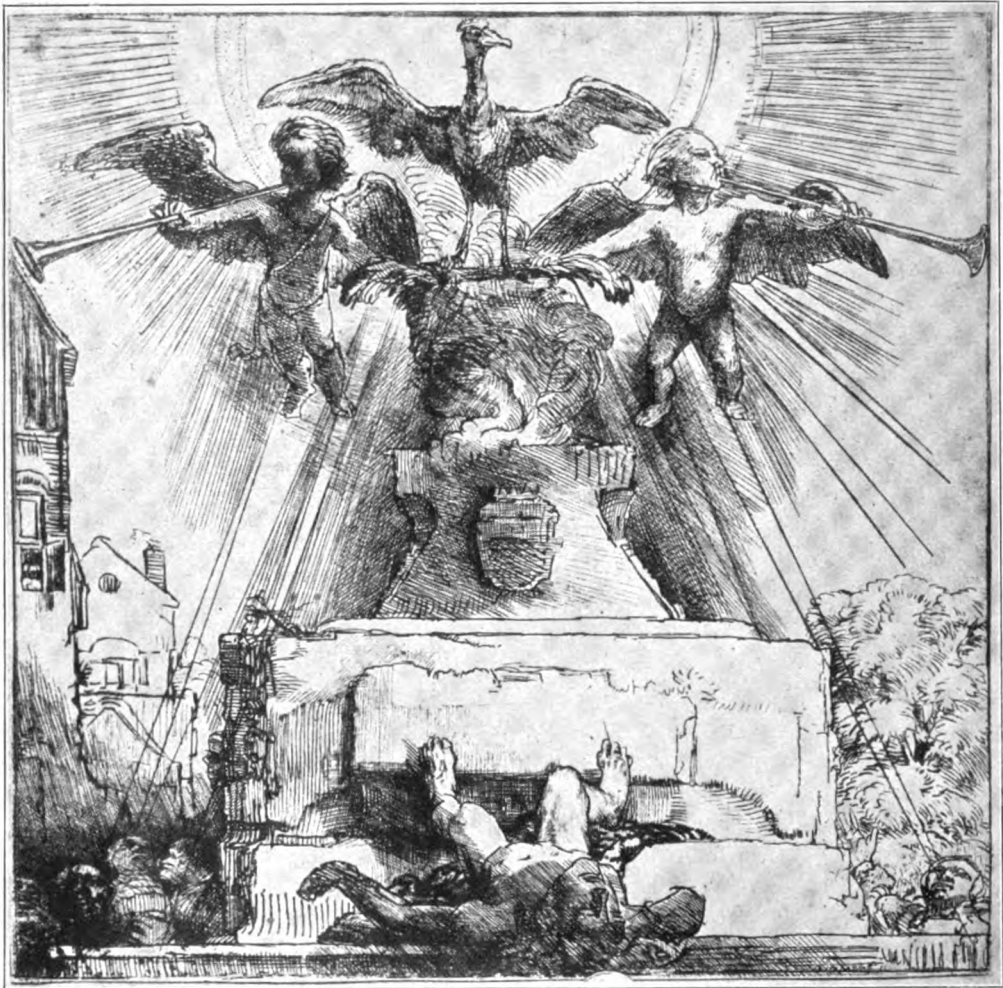
Die Frau im Bade, mit dem Hut neben sich

A woman bathing

1658

La femme au bain

B. 199



An allegorical piece

Allegorie, genannt der Phönix

1658

B. 110

Le tombeau allégorique



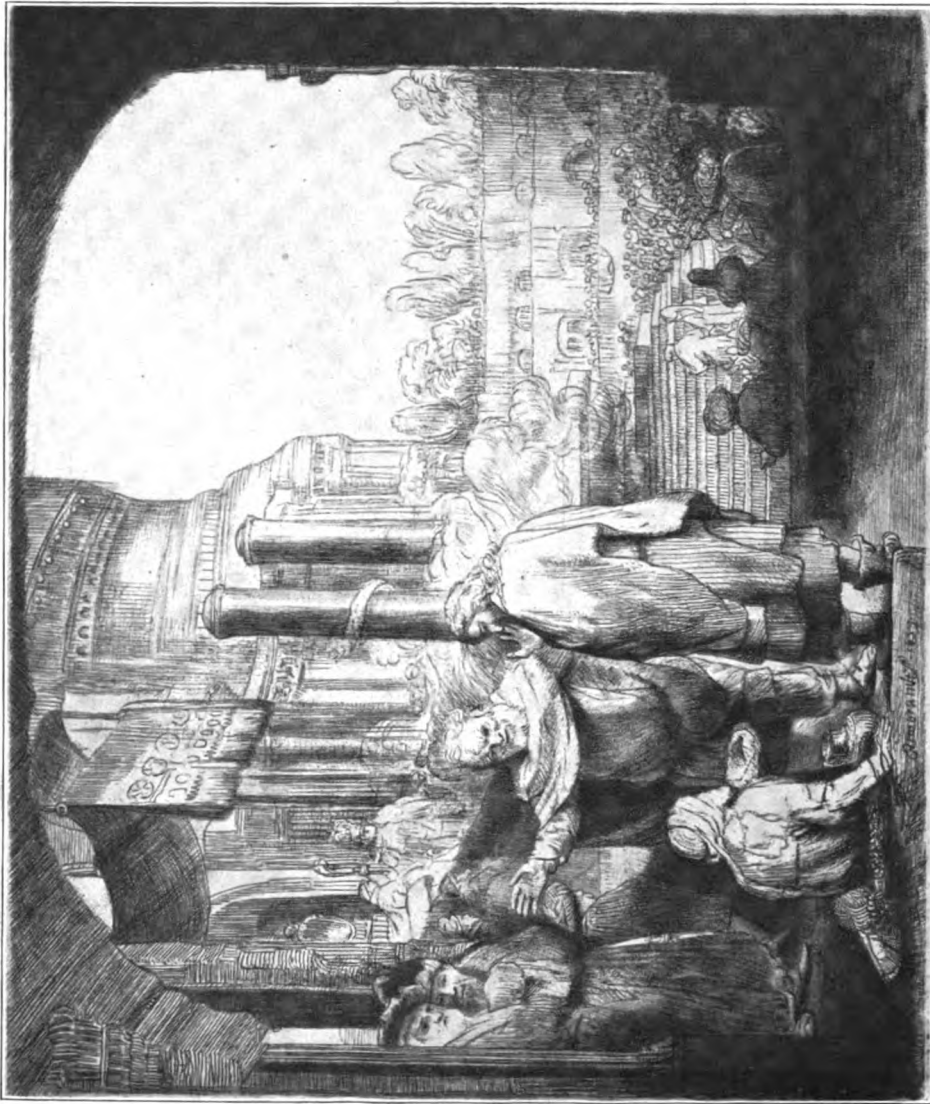
* Rembrandt radierend (Kopie von Bartsch)

1658

Rembrandt etching

Rembrandt gravant une planche

v. Seidlitz 379 — Rovinski A (987)



Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels

Pierre et Jean à la porte du temple

1659

B. 94

Peter and John at the gate of the temple



Antiope and Jupiter as a Satyr

* Jupiter und Antiope
1659
B. 203

Jupiter et Antiope



Die Frau mit dem Pfeil
The naked woman with an arrow
1661
B. 202

La femme à la flèche

ZWEIFELHAFTE BLÄTTER

UND SOLCHE, DIE IM REPRODUZIERTEN ZUSTAND NICHT MEHR
REMBRANDTS WEISE ERKENNEN LASSEN



*** Rembrandts Mutter, Kopf von vorn**
 1628
 Rembrandt's mother, etched to the chin only La vieille à la bouche pincée
 B. 352



*** Rembrandt in Pelzmütze und Pelzrock**
 1630
 Rembrandt with a fur cap and a light coat Rembrandt au bonnet fourré et habit blanc
 B. 24



Kahlkopf nach rechts (Rembrandts Vater?)
 1630
 Profile of a baldheaded man Tête d'homme chauve
 B. 292



Kahlkopf nach rechts, klein
 1630
 A baldheaded man in profile Tête d'homme chauve
 B. 294



Mann mit Schnurrbart und hoher Mütze (der Jude Philo)
 A man in a high cap with
 mustaches, sitting
 1630
 Homme assis, à moustaches
 relevées
 B. 321



*Männliches Brustbild von vorn mit Kappchen
 Bust of a man, full face
 and in a cap
 1630
 Tête d'homme en face
 B. 304



* Auf einem Erdhügel sitzender Bettler
 Beggar, seated and with
 1630 Gueux assis, ressemblant
 a Rembrandt
 B. 174



Stehender Bettler in Mütze mit Ohrklappen
 A beggar, standing in
 Um 1630 Le gueux debout
 profile and in a cap
 B. 163



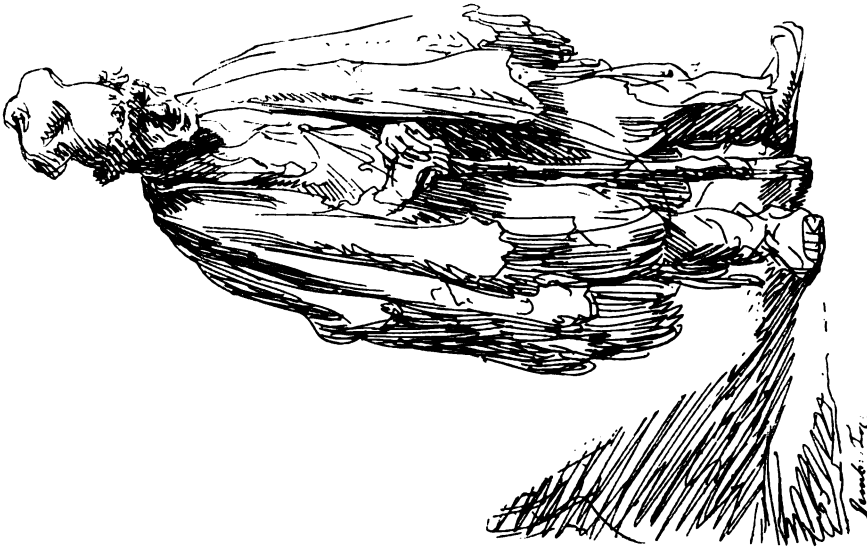
* Das Bettlerpaar hinter einem Erdhügel

A pair of beggars, coming from behind a bank Um 1630 Mendiants à côté d'une butte

B. 165



Bärtiger Mann an einen Hügel gelehnt
 An old man leaning up
 against the roadside
 Viellard à courte barbe
 Um 1630
 B. 151



Grosser stehender Bettler
 A beggar, standing and
 leaning upon his stick
 Le gueux debout
 Um 1630
 B. 162



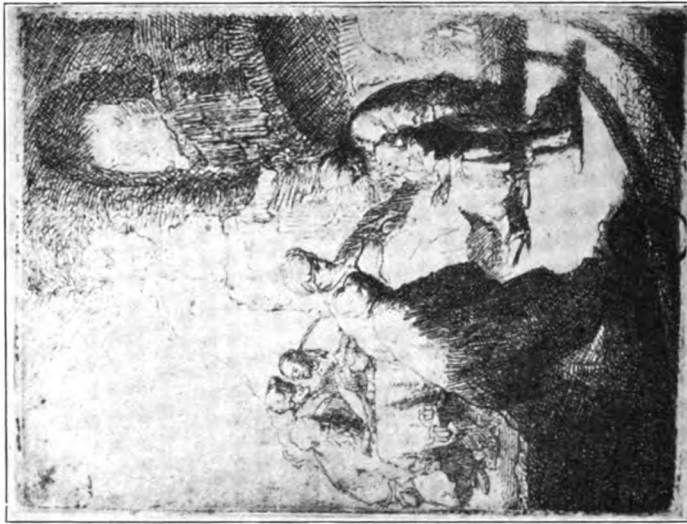
Die „kleine“ Darstellung im Tempel
 1830
 The presentation with the angel
 La présentation au temple
 B. 51



Die Beschneidung Christi, in der Höhe
 Um 1830
 The circumcision
 La circoncision
 B. 48



Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein.
II. Zustand
The "little" Christ disputing
in the temple
Jésus-Christ au milieu des
docteurs de la loi
1630
B. 66



Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein
V. Zustand
The "little" Christ dis-
puting in the temple
Jésus-Christ au milieu
des docteurs de la loi
1630
B. 66



Pole mit Federbarett

A Polander; to right 1631 Petite figure polonaise
B. 142



Danae und Jupiter: III. Zustand

Danae and Jupiter

Um 1631
B. 204

Femme nue, dormant



***Mann mit kurzem Bart in gesticktem Pelzmantel**

**Half-length of a man with a short beard and
embroidered cloak**

1631

L'homme à barbe courte et bonnet fourré

B. 263



***Selbstbildnis: I. Zustand**

1631

Portrait of Rembrandt

Portrait de l'artiste.

B. 7



***Selbstbildnis im Mantel, Halbfigur: Späterer Zustand**

Portrait of Rembrandt

1631
B. 7

Portrait de l'artiste



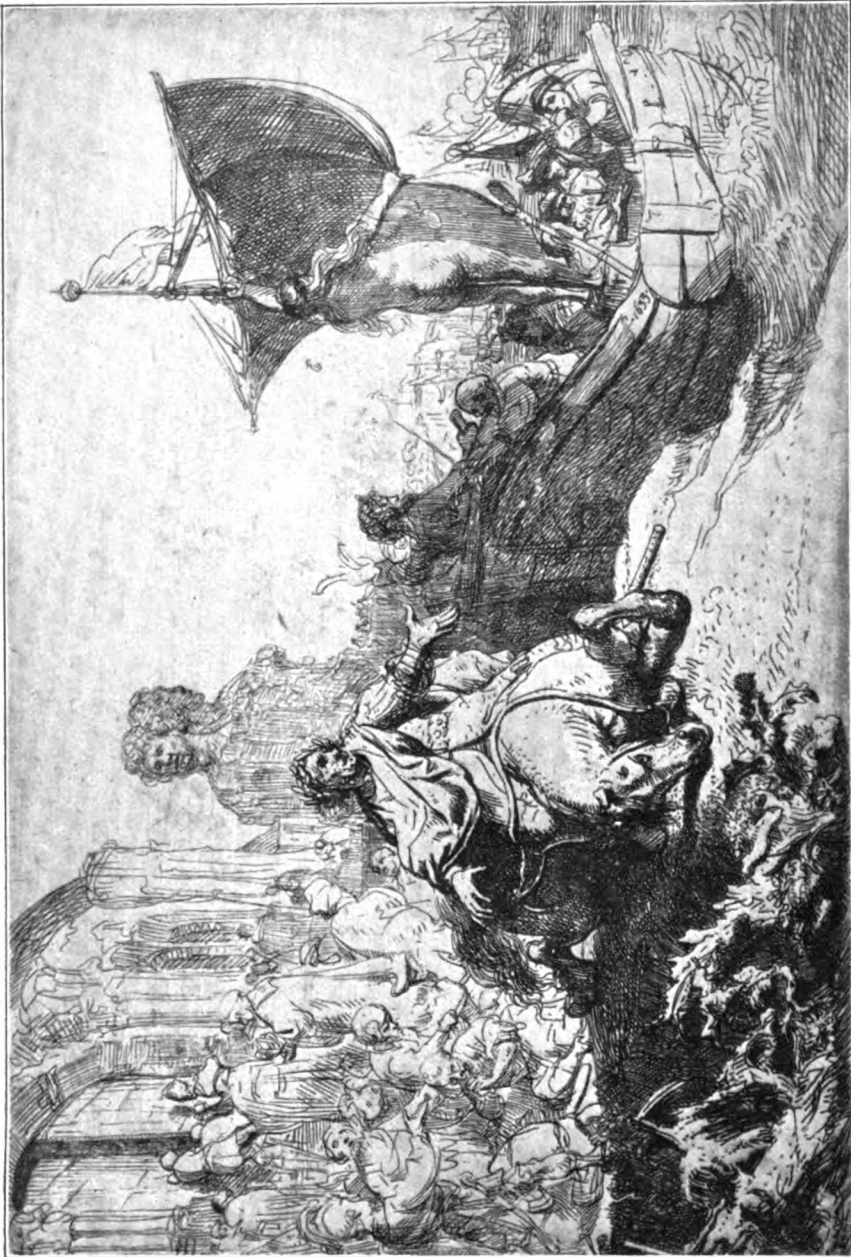
* Greis in weitem Sammetmantel

An old man with a large white beard and
a fur cap

Um 1632

Vieillard à grande barbe et bonnet fourré

B. 262



* Das sogen. widrige Glück

1633

B. 111

Fortune: an allegorical piece

La fortune contraire



Die heilige Familie: Maria säugend
The holy family Um 1632 La sainte famille, au linge
B. 62



***Rembrandt mit der Schärpe um den Hals**

Rembrandt with a scarf around his neck 1633 Rembrandt avec l'écharpe autour du cou
B. 17



* Christus und die Jünger in Emmaus, klein

1634

Christ and the disciples at Emmaus

Le Christ à Emmaüs

B. 88



Wanderndes Bettlerpaar

Um 1634

Two travelling
peasants

Paysan et paysanne
marchant

B. 144



Angefangenes Studienblatt mit einem Bauernpaar

Um 1634

Two small figures

Griffonements séparés par une ligne
au milieu de la planche

B. 373



Der Reiter

Um 1633

The man on horseback

L'homme à cheval

B. 139



Die Flucht nach Aegypten

1633

The flight into Egypt

La fuite en Égypte

B. 52



*** Christus und die Samariterin, im Hochformat**

**Jesus and the Samaritan woman,
the upright plate**

1634

La Samaritaine, en hauteur

B. 71



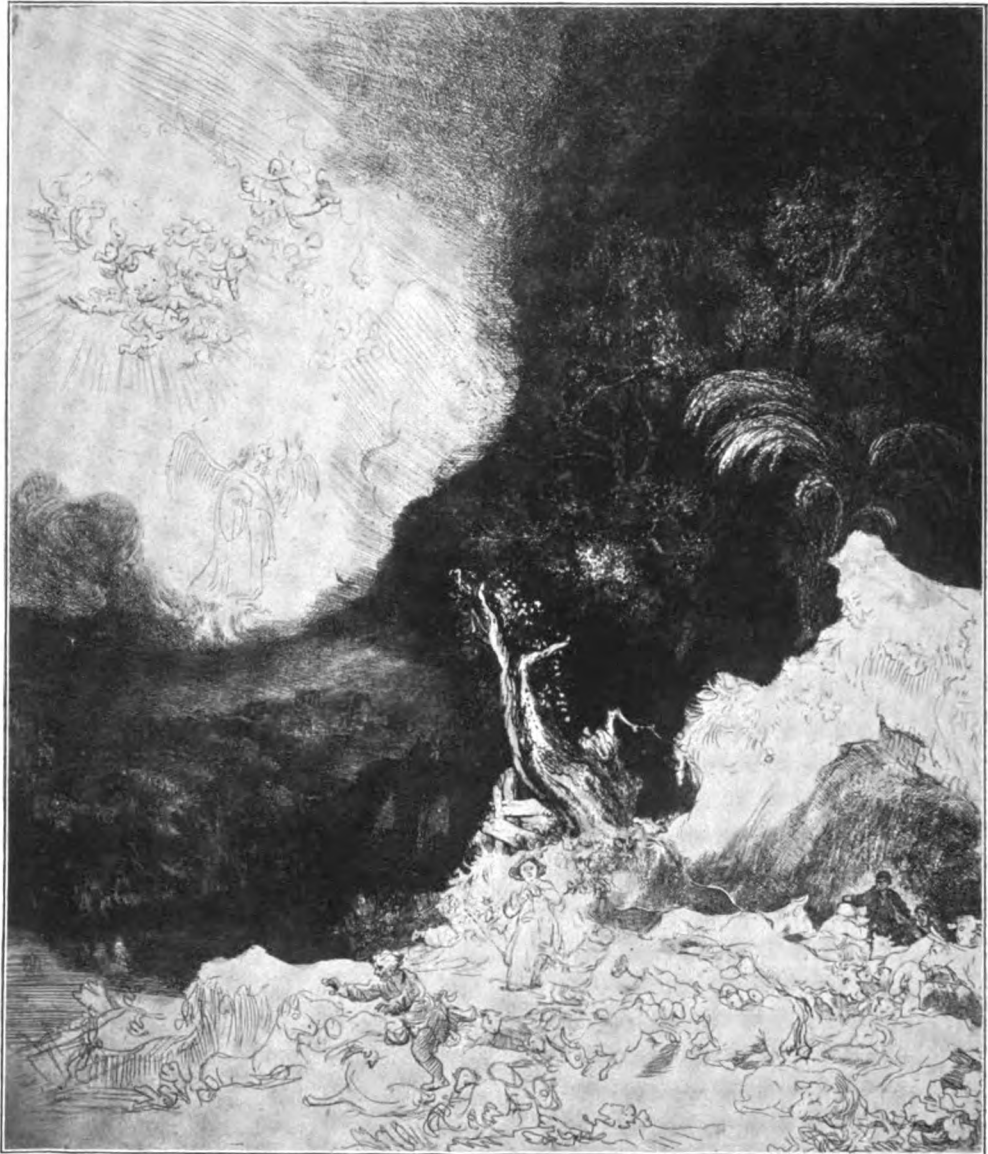
*Die Lesende

A young woman reading

1634

B. 345

La liseuse



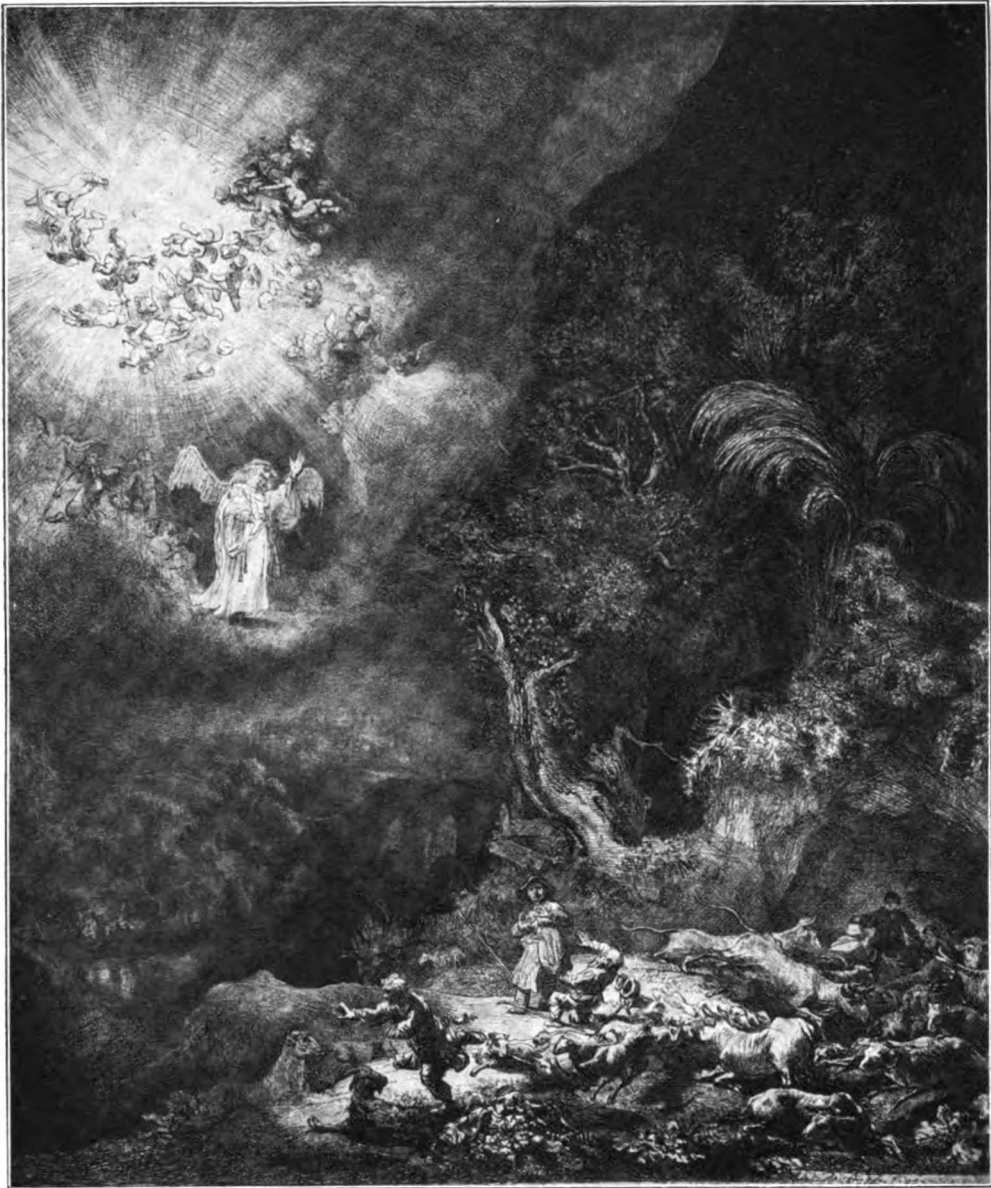
***Die Verkündigung an die Hirten: I. Zustand**

The angel appearing to the shepherds

1634

L'annonciation des bergers

B. 44



*Die Verkündigung an die Hirten (weitergeführt)

The angel appearing to the shepherds

1634

L'annonciation des bergers

B. 44



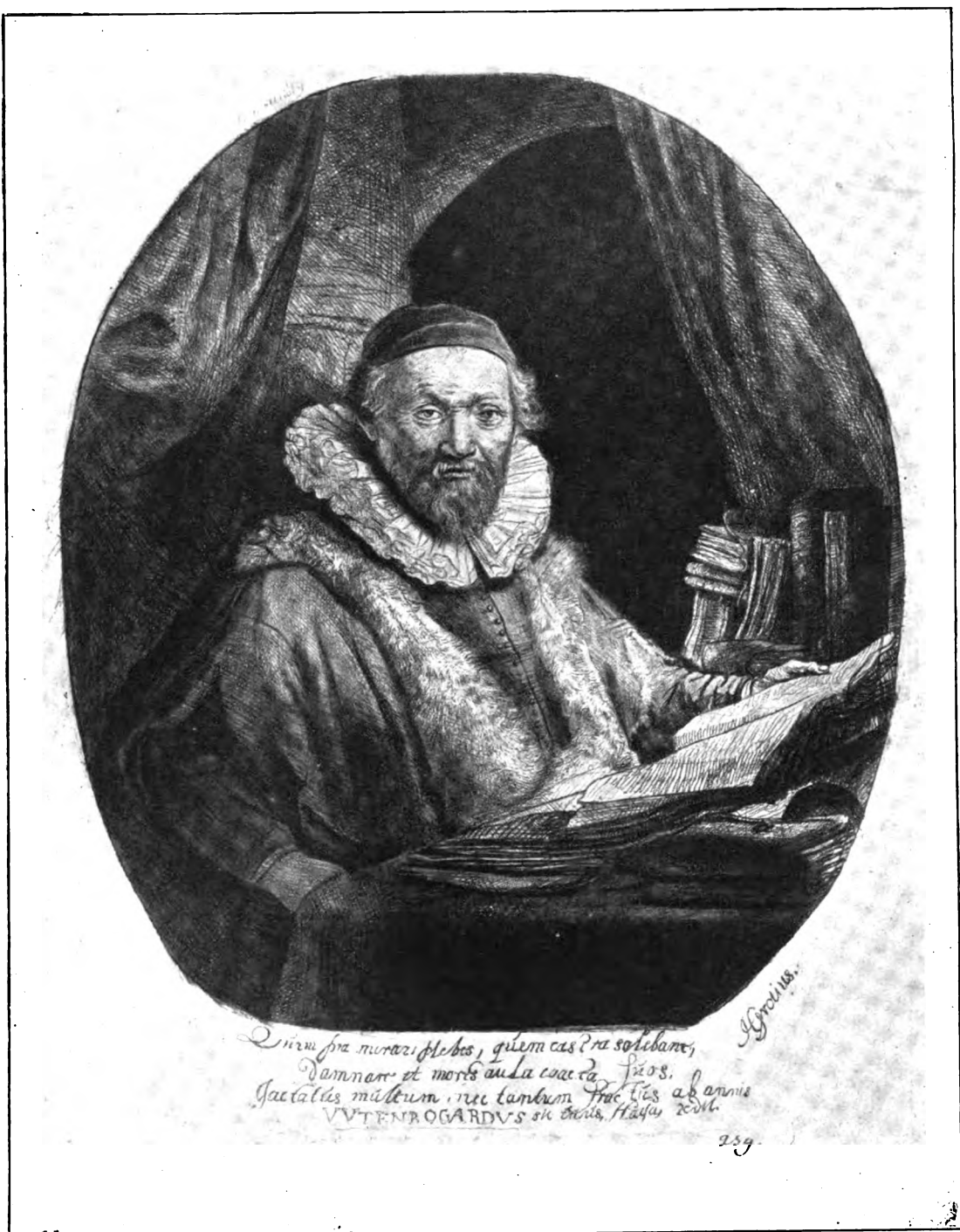
*** Rembrandt mit dem Reiherfederbusch**

Rembrandt with a sabre in an oval

1634

Rembrandt en ovale

B. 23



* Jan Uijtenbogaert

1635

B. 279



The "great" Jewish bride *Die „grosse“ Judenbraut La grande mariée juive
1635
B. 340



***Die Rückkehr des verlorenen Sohnes**

The return of the prodigal son

1635

Le retour du fils prodigue

B. 91



Die Steinigung des Stephanus

The martyrdom of St. Stephen

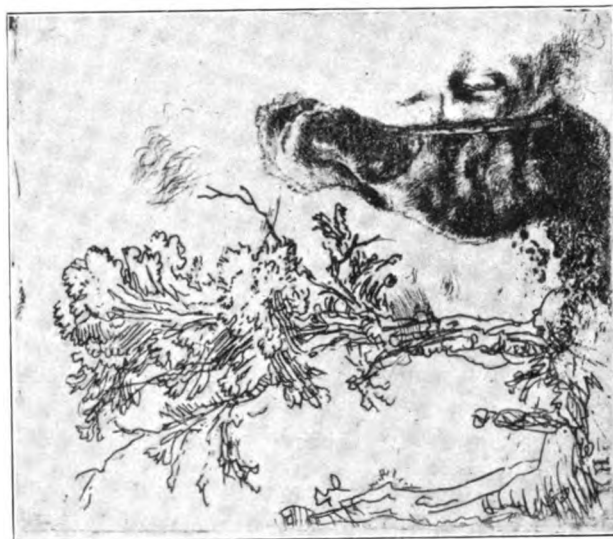
1635

Le martyre de St. Étienne

B. 97



* Rembrandt mit der flachen Kappe
 Rembrandt with a cap
 and short curly hair
 Um 1638
 Rembrandt aux cheveux
 courts et frisés
 B. 26



Studienblatt mit Rembrandt im Baret
 Sketch of a tree and
 other subjects
 Um 1638
 Griffonnements avec
 un arbre
 B. 372



Die „kleine“ Judenbraut (Saskia als Sa. Katharina)
The „little“ Jewish bride 1638 La petite mariée juive

B. 342



Joseph seine Träume erzählend
Joseph relating his dreams 1638 Joseph racontant ses songes

B. 37



*Adam und Eva

Adam and Eve

1638

B. 28

Adam et Ève

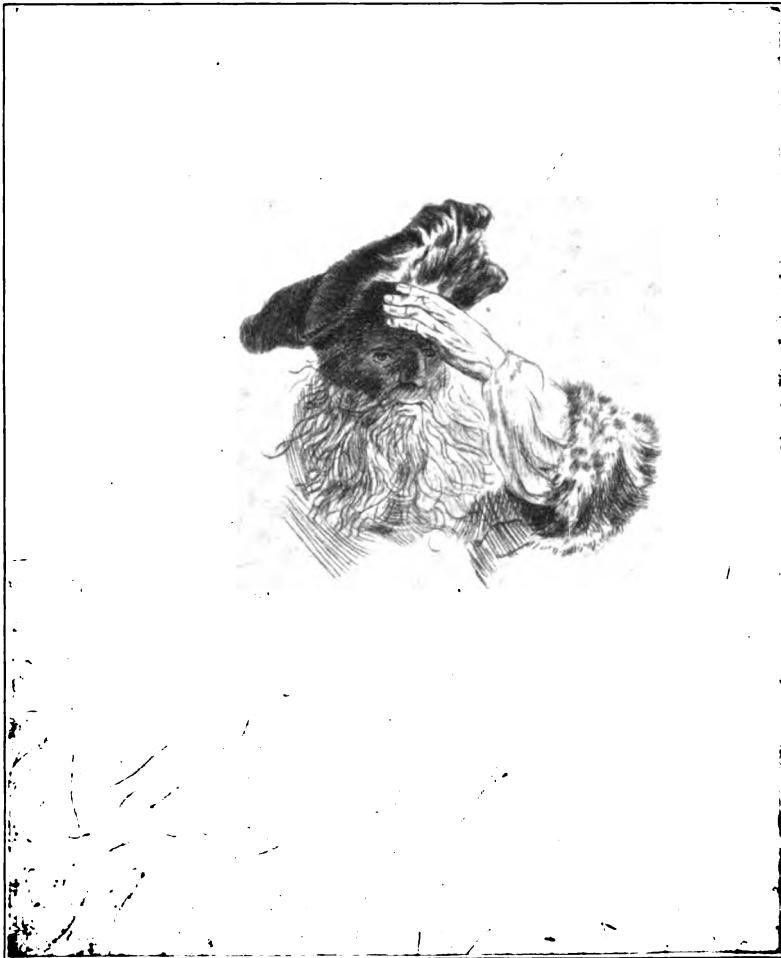


Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau

Sketches, two women in beds among
them

Um 1639
B. 369

Griffonements gravés dans plusieurs sens
de la planche



***Greis, die Linke zum Barett führend**

An old man lifting his hand to
his cap

Um 1639

B. 259

Viellard portant la main à son
bonnet



Der Waldsee

A landscape with a house and
a large tree at its side

Um 1640

B. 207

Le grand arbre à côté de la
maison



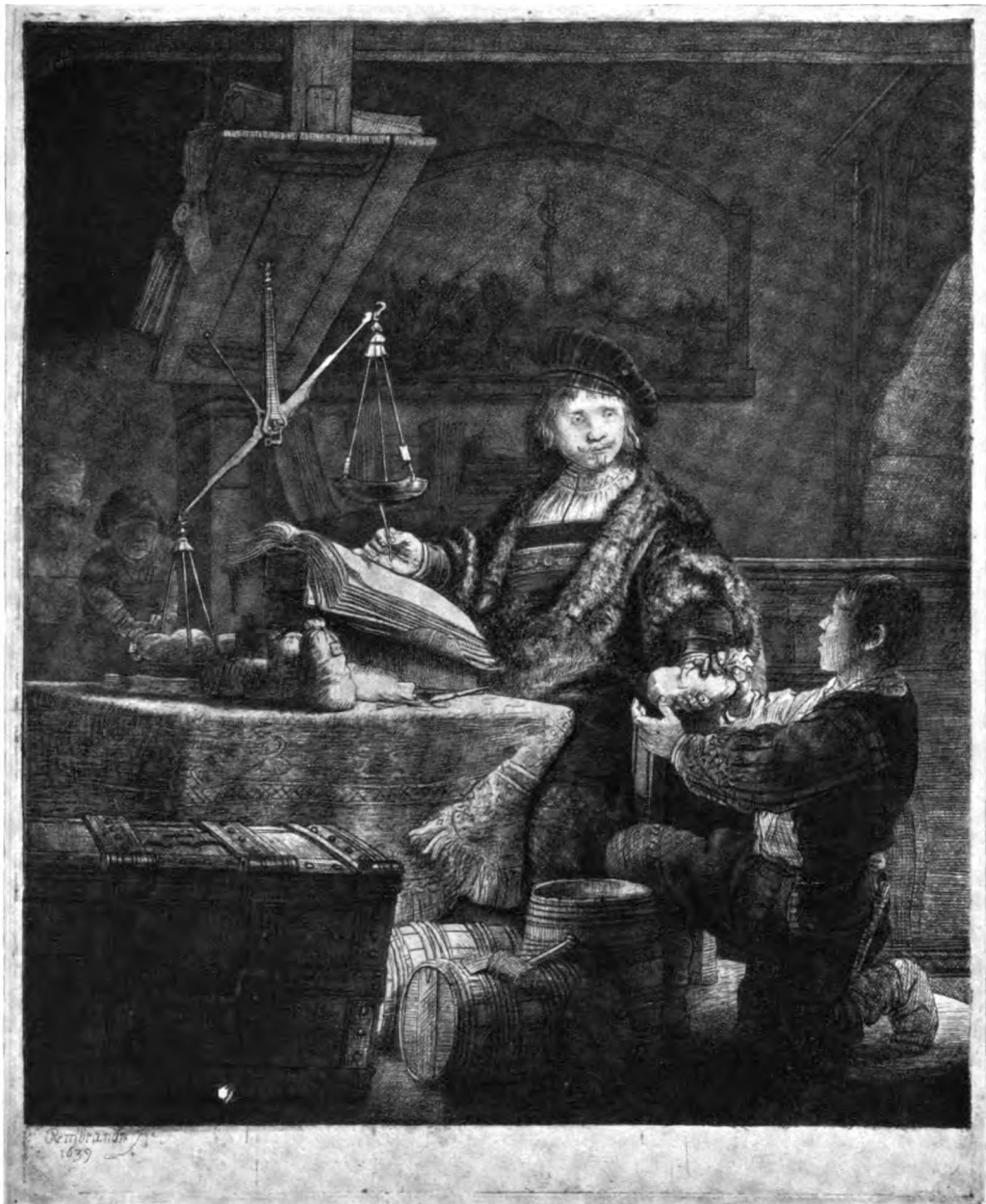
Das Liebespaar und der Tod

Youth surprised by death

1639

B. 109

La jeunesse surprise par la
mort



* Der Goldwäger (Uijtenbogaert)

The goldweigher

1639

B. 281

Le peseur d'or



*Cornelius Claesz Anslo

1641

B. 271



* Die Taufe des Kämmerers

1641

B. 98

Le baptême de l'Eunuque

The baptism of the Eunuch



La grande chasse aux lions

*Die „grosse“ Löwenjagd

1641

B. 114

A lion hunt



Die „kleine“ Löwenjagd mit zwei Löwen

The "little" lion hunt

Um 1641

La petite chasse aux lions

B. 115



Die „kleine“ Löwenjagd mit einem Löwen

A lion hunt

Um 1641

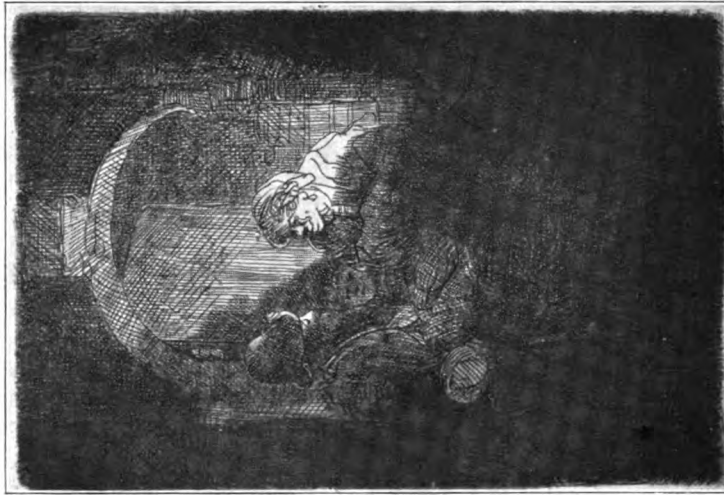
La petite chasse au lion

B. 116



Das Reitergefecht

A battle
Um 1641
Sujet de bataille
B. 117



Der Schulmeister

The schoolmaster
1641
Le maître d'école
B. 128



Maria mit dem Kinde, in Wolken

The Virgin with the infant Jesus in
the clouds

1641

La Vierge sur des nuages

B. 61



Eulenspiegel

1642

B. 188

L'Espiègle

The flute player



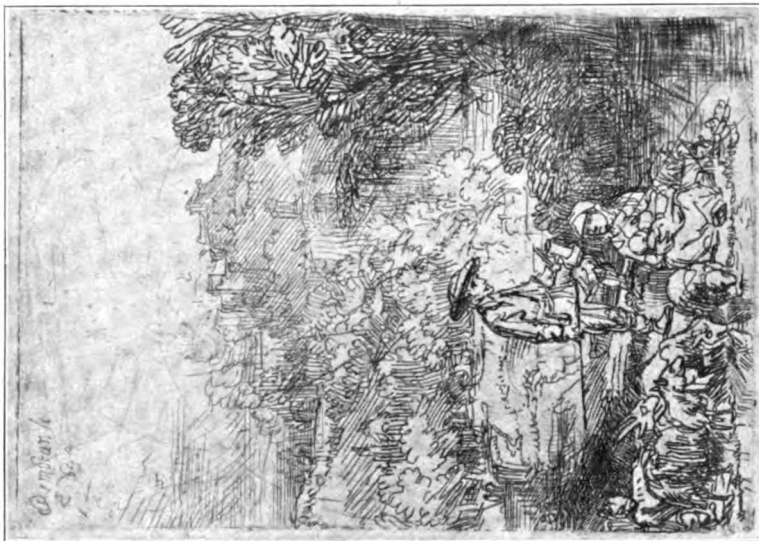
* Der heilige Hieronymus im Zimmer

1642

B. 105

St. Jerome

Saint Jérôme dans sa cellule



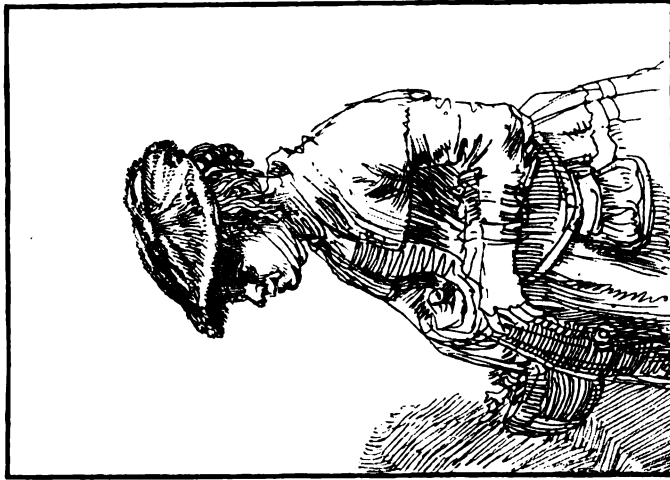
Die Hirtenfamilie

1644

The shepherd's family

Le berger et sa famille

B. 220



Junges Mädchen mit Handkorb

Um 1642

A woman with a basket

Jeune fille avec panier

B. 356



*Abraham mit Isaak sprechend

Abraham and Isaac

1645

B. 34

Abraham et Isaac



Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, Nachtstück
 The rest in Egypt, in a wood Um 1645 Le repos en Égypte, effet de nuit
 B. 57



A jews' Synagogue
 *Die Synagoge 1648 La Synagogue des juifs
 B. 126



* Jan Sylvius
1646
B. 280



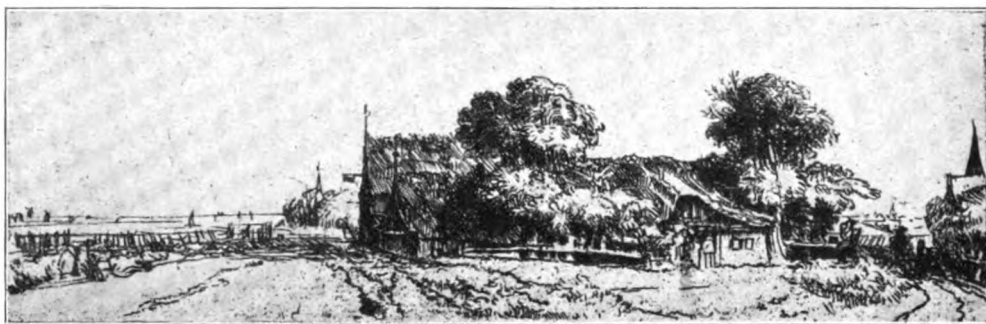
The bull

Der Stier

Um 1649

B. 253

Le taureau



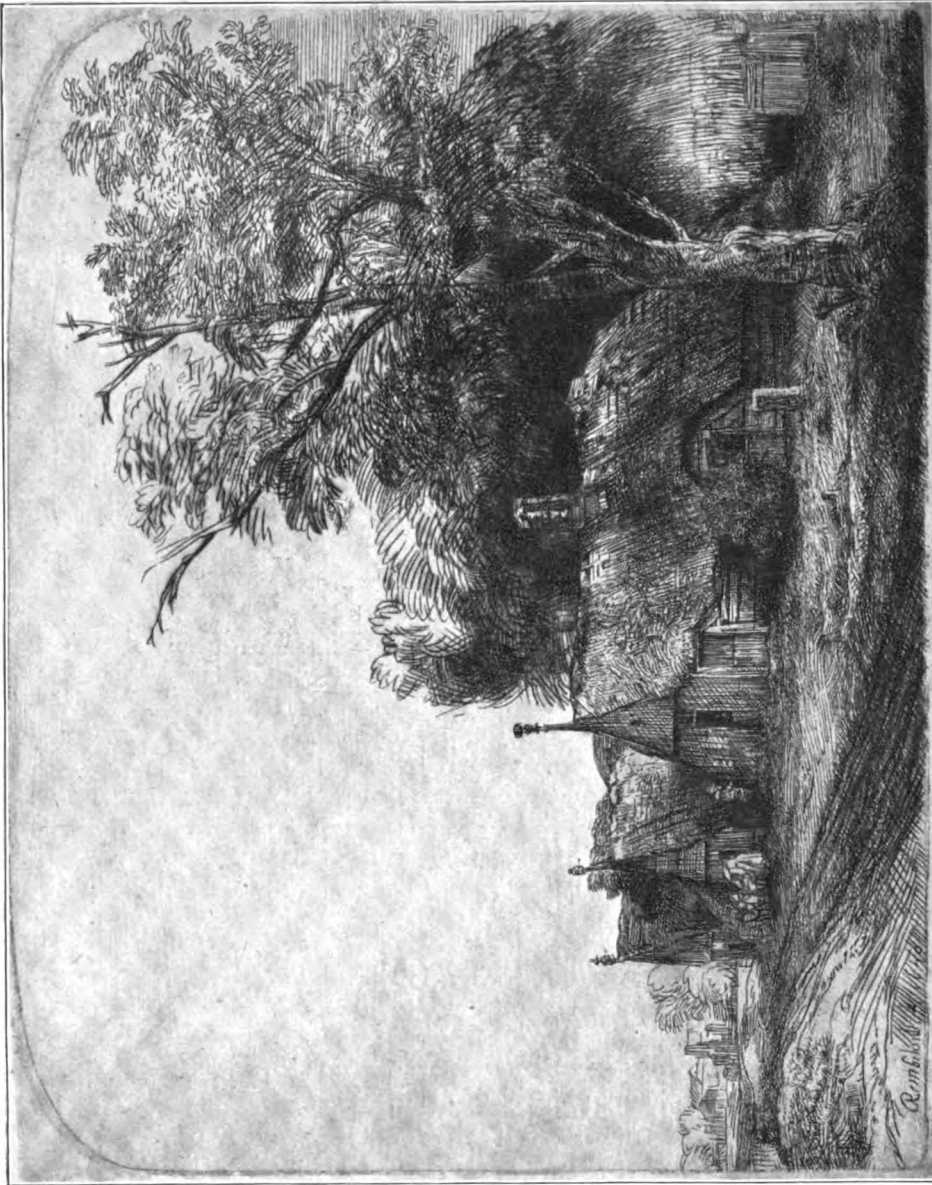
*Die beiden Hütten mit dem spitzen Giebel

The two gabled houses

Um 1650

Les deux maisons avec pignon pointu

B. 214



* Die drei Hütten

1650

B. 217

Le paysage aux trois chaumières

The three gabled cottages



*Die Flucht nach Aegypten, Nachtstück

The flight into Egypt, a night piece 1651 La fuite en Égypte, effet de nuit
B. 53



David im Gebet

David praying

1652

David en prières

B. 41



Der „kleine“ Coppenol

The "little" Coppenol

Um 1653

Le petit Coppenol

B. 282



*Christus am Oelberg

Um 1655

The agony in the garden

Jésus-Christ dans le jardin des olives

B. 75



Haaring the Younger

*Der jüngere Haaring

1655

B. 275

Haaring cadet



* Abraham Francen
Um 1655
B. 273



* Christus und die Samariterin, im Querformat

1658

B. 70

Jesus and the Samaritan woman

La Samaritaine, en largeur



Die sogenannte „liegende Negerin“

1658

A naked woman seen from the back

La négresse couchée

B. 205



Badende Frau im Freien

A naked woman with her feet
in the water

1658
B. 200

Femme nue, les pieds
dans l'eau

VERWORFENE BLÄTTER



Selbstbildnis mit gesträubtem Haar
Rembrandt with frizzled hair Rembrandt aux cheveux
herissés
B. 8



Rembrandt in lauernder Haltung
Rembrandt with eyes **Rembrandt aux yeux**
deeply shaded **chargés de noir**
 B. 9



Rembrandt mit starker Kopfwendung, herausblickend
Rembrandt with an air of grimace **Rembrandt faisant la moue**
 B. 10



Rembrandt im Oval
Rembrandt in an oval Rembrandt dans une ovale
B. 12



Rembrandt schreiend
Rembrandt with an open **Rembrandt la bouche**
mouth **ouverte**
 B. 13



Rembrandt mit seitlich aufsteigender Pelzmütze
Rembrandt with a fur **Rembrandt à bonnet et**
cap and cloak **robe fourrés**
 B. 14



***Selbstbildnis mit dicker Pelzmütze**
Rembrandt with a round **Rembrandt au bonnet**
fur cap **rond**
 B. 16



Rembrandt mit glatt herabfallendem Kragen
Rembrandt with a mantle **Rembrandt au manteau**
and cape **avec le collet pendant**
 B. 15



Die Flucht nach Aegypten, Skizze

The flight into Egypt, a sketch

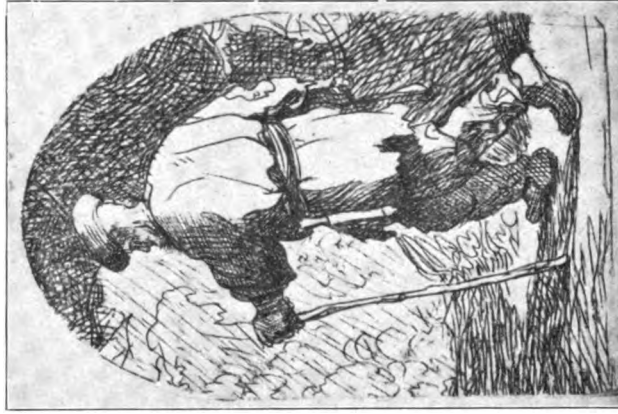
La fuite en Egypte griffonnée

B. 54



*Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs
 Jacob receiving the bloody coat of Joseph
 Jacob recevant la tunique ensanglantée de Joseph

B. 38



*Die Flucht nach Aegypten: Skizze. VI. Zustand
 The flight into Egypt, a sketch
 La fuite en Égypte griffonnée
 (6th state)

B. 54



*** Rembrandt vornübergebeugt**
Rembrandt stooping, a small head **Rembrandt au visage rond**

B. 5



*** Der Zinsgroschen**
The tribute money of Cesar **Le denier de César**

B. 68



*Die Ruhe auf der Flucht
The rest in Egypt Repos en Égypte
B. 59



*Die „grosse“ Auferweckung des Lazarus
The “great” raising of Lazarus
La grande résurrection de Lazare
B. 73



Christ before the people

* Christus vor dem Volke
(Das „grosse“ Ecce homo)
B. 77

Le Christ devant le peuple
(L'Ecce Homo en hauteur)



Die Schmerzensmutter
The Virgin lamenting the death
of Christ
La vierge de douleur
B. 85



*Christus am Kreuz
Christ crucified
Le Christ crucifié
B. 80



***Die „grosse“ Kreuzabnahme**

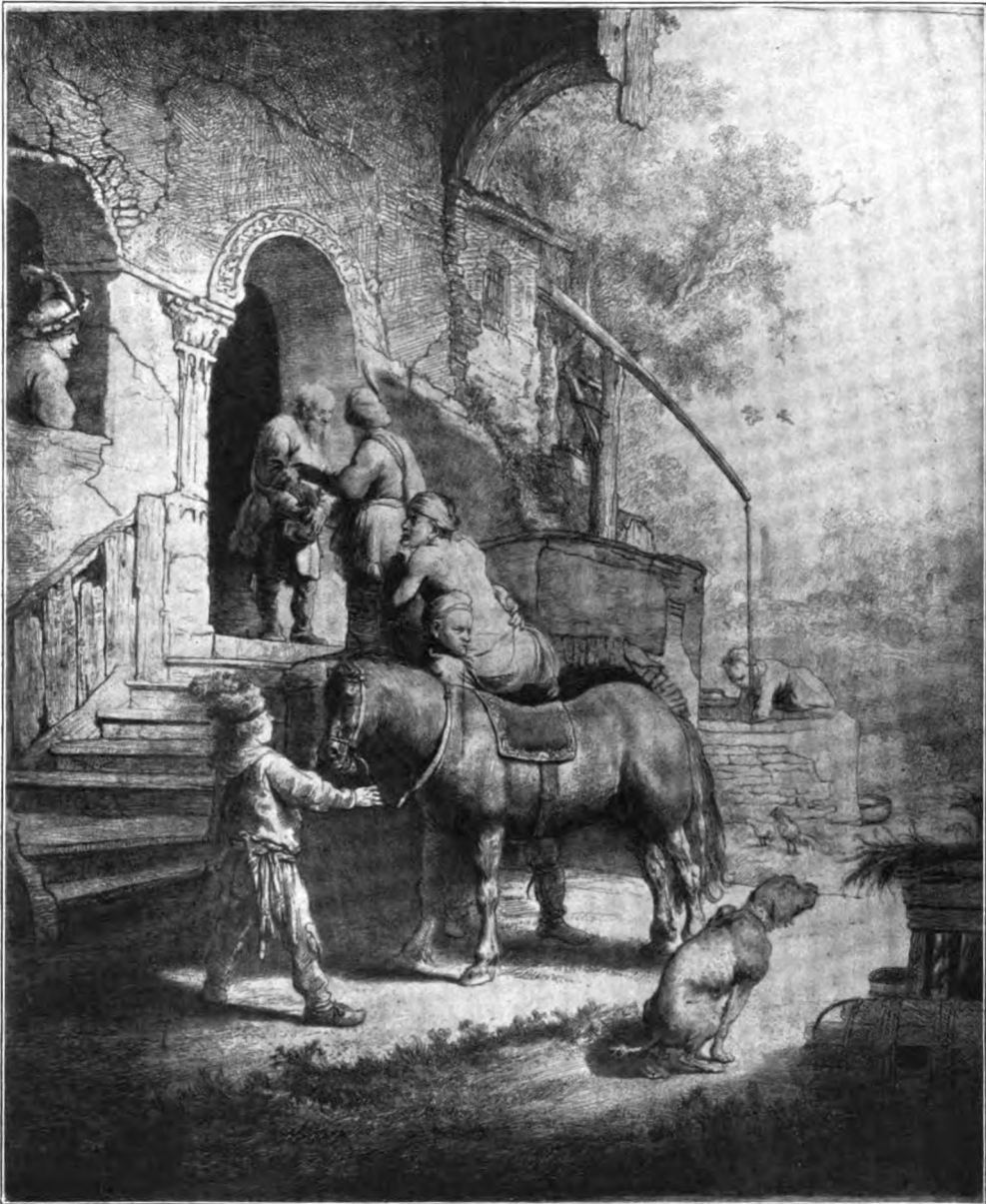
The descent from the cross

La descente de croix

B. 81



Die Enthauptung Johannes des Täufers
The beheading of John the Baptist La décollation de Saint Jean Baptiste
B. 93



***Der barmherzige Samariter**

The good Samaritan

Le bon samaritain

B. 90



***Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels: Hochformat**

Peter and John at the gate of the temple: a sketch

Pierre et Jean à la porte du temple

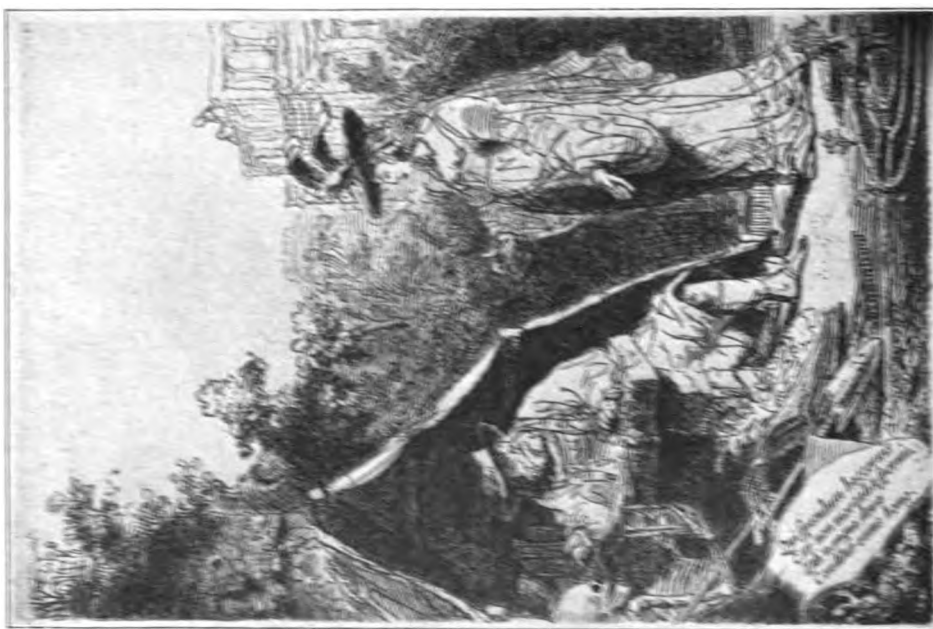
B. 95



* Der heilige Hieronymus am Fusse eines Baumes lesend
 St. Jerome at the foot of a tree Saint Jérôme lisant au pied d'un arbre
 B. 100



Der heilige Hieronymus, kniend nach links
 St. Jerome Saint Jérôme
 B. 101





***Der „grosse“ heilige Hieronymus, kniend**
St. Jerome, kneeling directed towards right

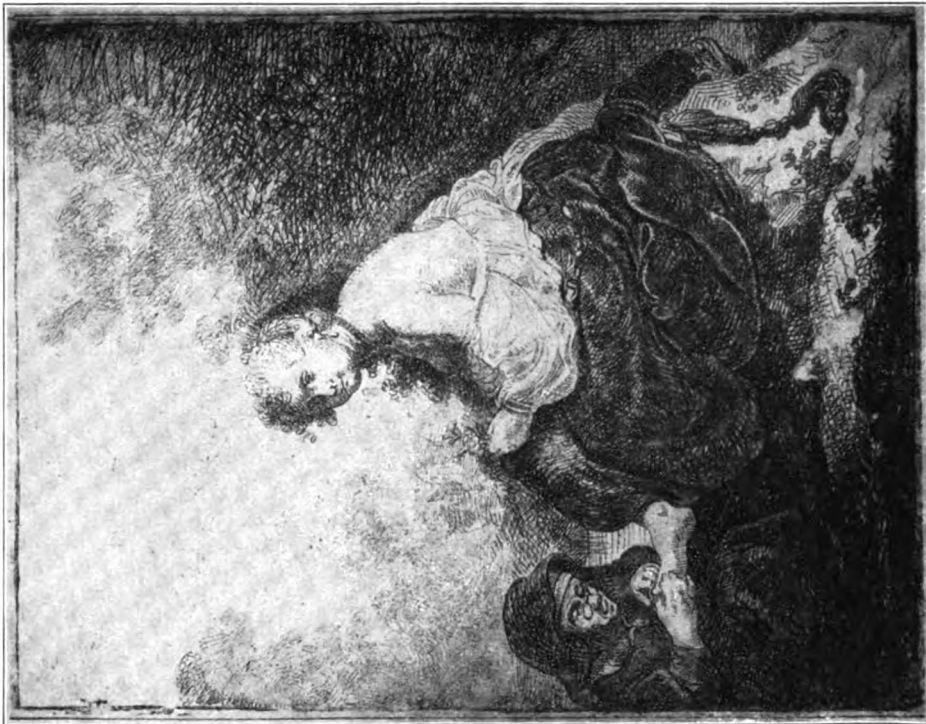
Saint Jérôme

B. 106

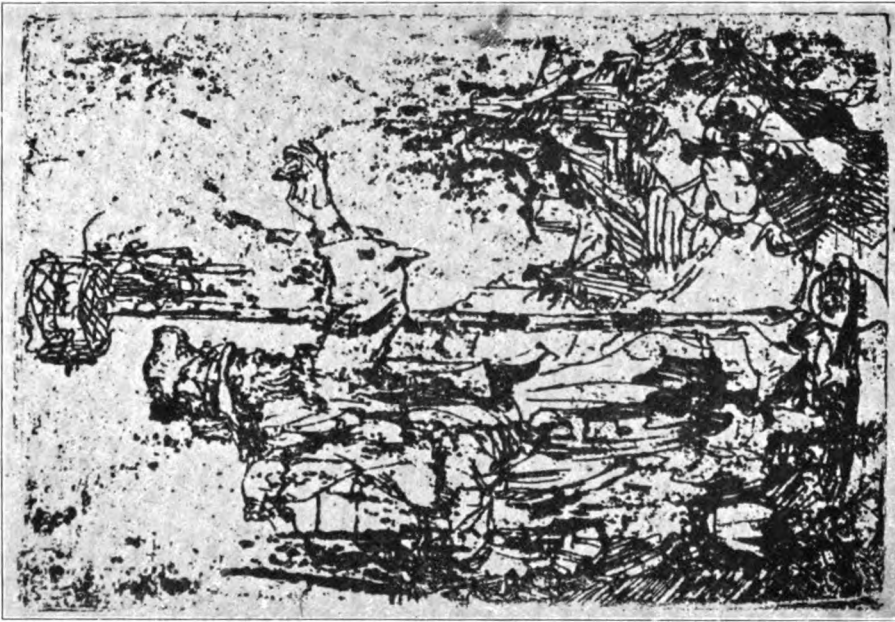


Die wandernden Musikanten
The travelling musicians
Les musiciens ambulants

B. 119



*Die Nägelschneiderin (Bathseba im Bade)
La coupeuse d'ongles
The chiropodist
B. 127



Der Rattengiftverkäufer
Le vendeur de mort aux rats
The rat-killer
B. 122



Cupid reposing

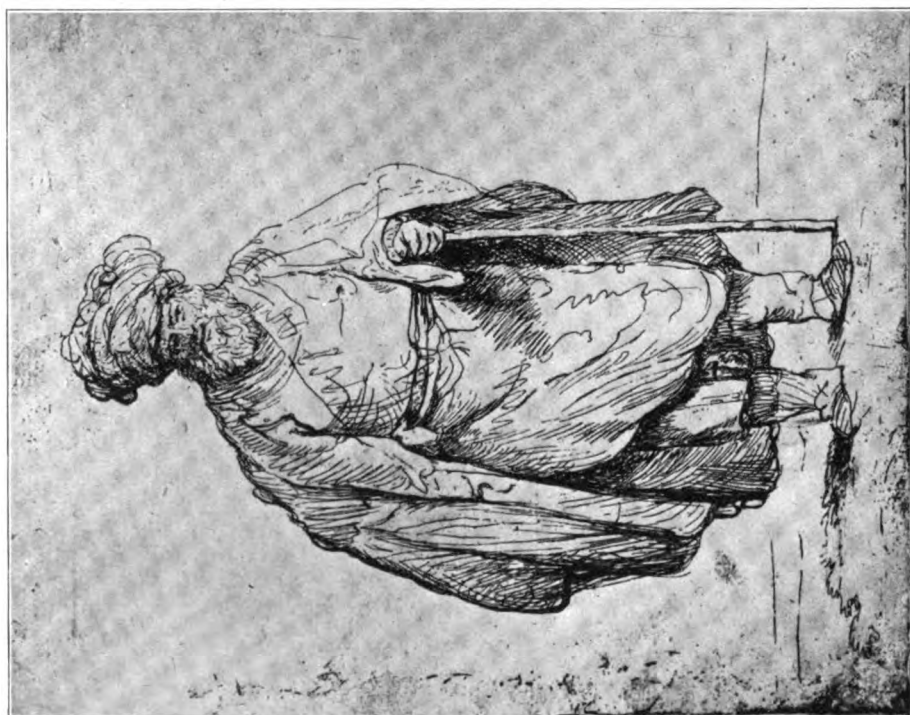
Der liegende Amor

L'Amour couché

B. 132



Das Zwiebelweib
The Onion-woman
La femme aux oignons
B. 134



Bärtiger Greis im Turban, stehend mit einem Stock
An old man with a girdle and turban
Viellard à petite barbe et bâton
B. 137



Der Astrolog (Kopie)

An astrologer

L'astrologue

B. 145



Halbfigur eines Bauern mit den Händen auf dem Rücken
 The peasant with his hands behind him Le paysan, les mains derrière le dos
 B. 135



Der Philosoph im Zimmer
 A philosopher Un philosophe
 B. 146



Pole mit Stock und Säbel, nach links
 A Polander; to left Le polonais portant sabre
 B. 141 et bâton



Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht

A man musing in a room by candlelight

Homme méditant

B. 148



An old man studying

*Alter Gelehrter (I. Zustand)

Viellard homme de lettres

B. 149



Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand
An old man without a beard Vieillard sans barbe

B. 150



Zwei gehende Männer
(Fragment des I. Zustandes)
Two Venetian figures Deux figures vénitiennes
B. 154



Vom Rücken gesehener Blinder
(I. Zustand)
The "little" Tobit blind L'aveugle vu par le dos
B. 153



Zwei gehende Männer
(II. Zustand)
Two Venetian figures Deux figures vénitiennes
B. 154



*Arzt einem Kranken den Puls fühlend
The physician B. 155 Le médecin



Der Schlittschuhläufer
The skater B. 156 Le patineur



Bettler im Lehnstuhl
The beggar in a chair B. 160 Le gueux assis



Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde
The peddler, a woman and her child
Un gueux et sa femme
B. 161



Nach links gehender Bettler
A beggar in a ragged coat
Gueux à manteau déchiqueté
B. 167



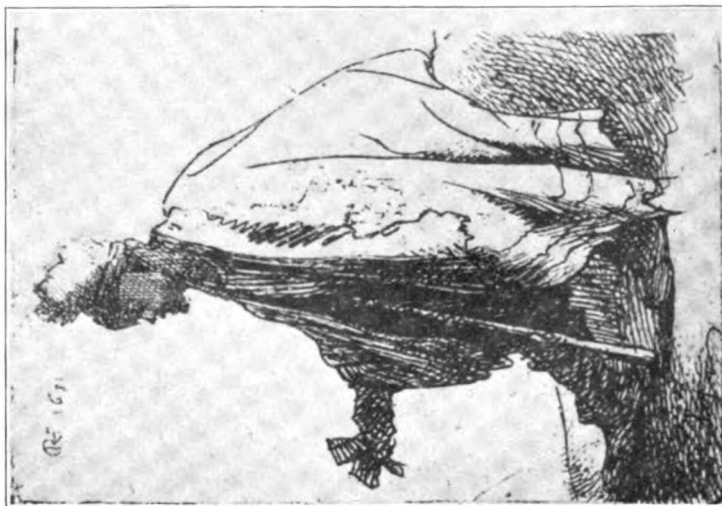
Die Alte mit der Kürbisflasche
A beggar woman in Callot's manner
La femme avec la calebasse
B. 168



Der Bettler „in Callots Geschmack“
A beggar in Callot's manner
Gueux dans le goût de Callot
B. 166



Sitzender Bettler mit Glutfanne und Hund
 Vieux mendiant assis accompagné de
 son chien
 B. 175



„Lazarus Klap“
 Lazarus Klap or the mute
 „Lazarus Klap“ ou le mouet
 beggar
 B. 171



Kleiner stehender Bettler
A beggar standing Gueux debout
B. 169



Stehende Bäuerin
The peasant's wife Paysanne debout
B. 181



Stehender Bauer
A peasant standing Paysan debout
B. 180



Bettler und Bettlerin

A man and a woman ; beggars Mendians, homme et femme
B. 183



Zwei Bettlerstudien

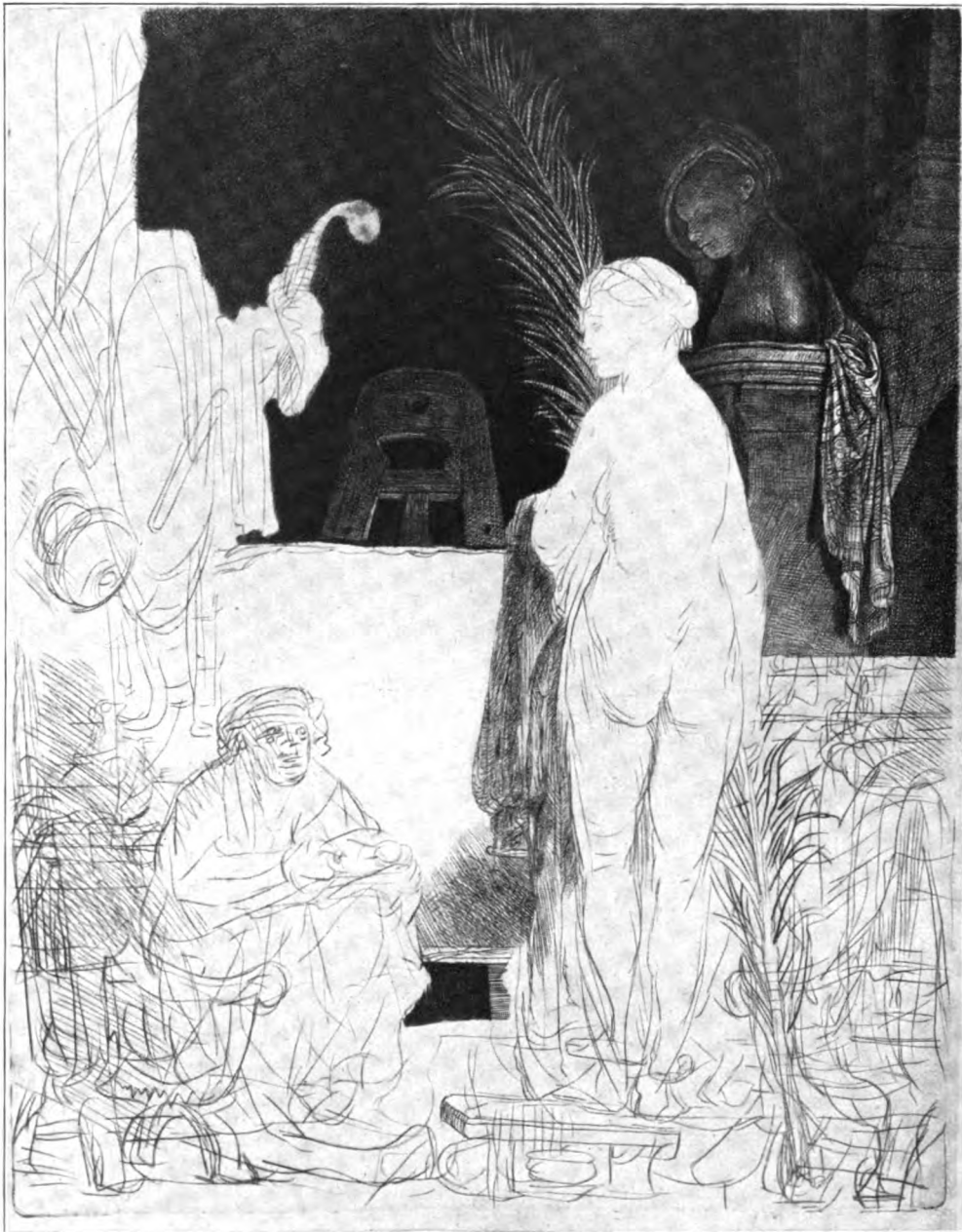
Sketch of a beggar Gueux griffonné
B. 182



Dicker Mann im weiten Mantel
A beggar in Callot's manner Gueux enveloppé dans son
B. 184 manteau



Bettler, im Hintergrund eine Hütte
Beggar in a cloak Gueux couvert d'un manteau
B. 184^{bis} (v. Selditz 376)



***Der Zeichner nach dem Modell (Pygmalion)**

An artist drawing from the nude

Le dessinateur d'après le modèle

B. 192



Diana bathing

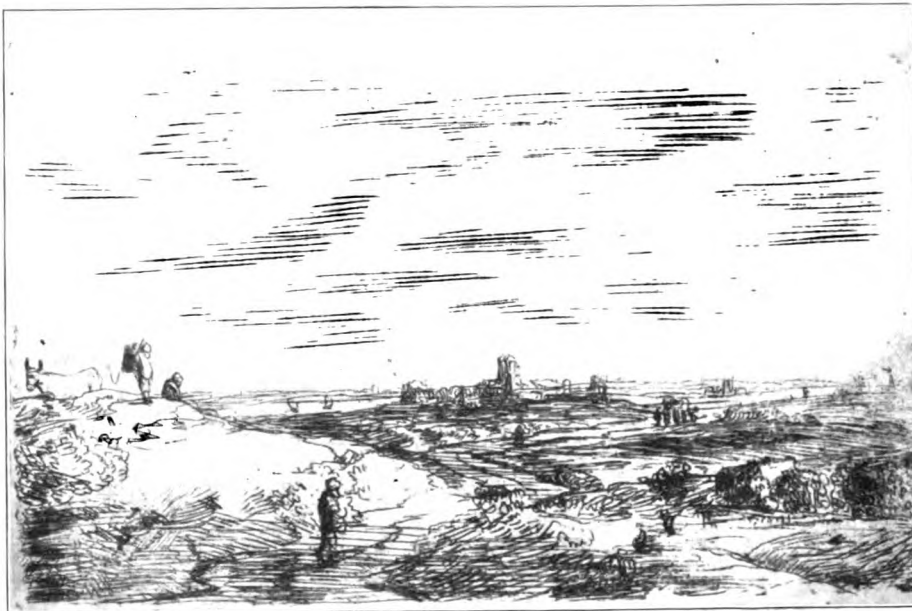
* Diana im Bade

Diane au bain

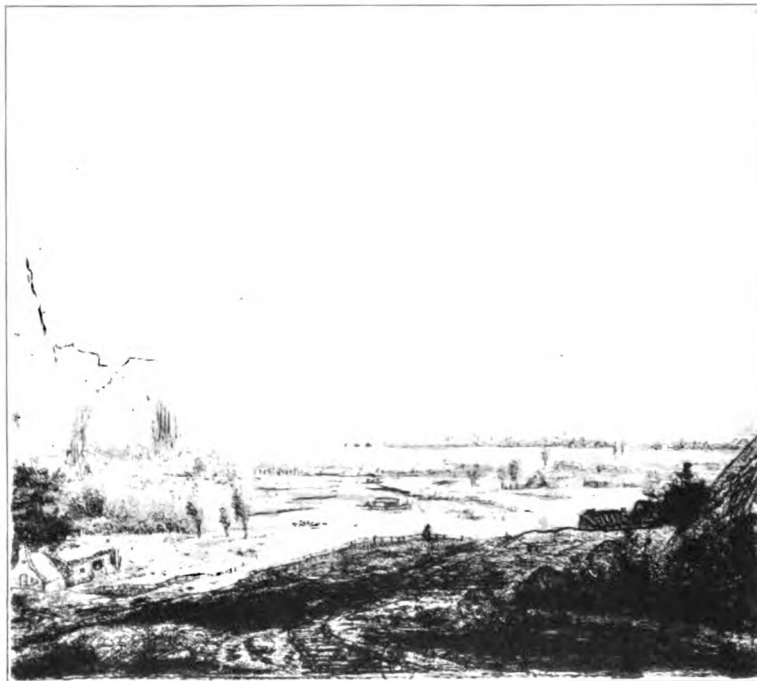
B. 201



Kranker Bettler und alte Bettlerin
A sick beggar and beggar woman **Gueux et gueuse**
B. 185



Kleine Dünenlandschaft
Landscape with the distant sea and ruins **Le paysage à la vache**
B. 206



Die Terrasse

A landscape with a terrace

Paysage à la terrasse

B. 216



***Die Landschaft mit der Kutsche**

The landscape with the coach

Le paysage au carosse

B. 215



***Die Baumgruppe am Wege**

The cluster of trees near the roadside

Le bouquet d'arbres au bord du chemin

B. 229

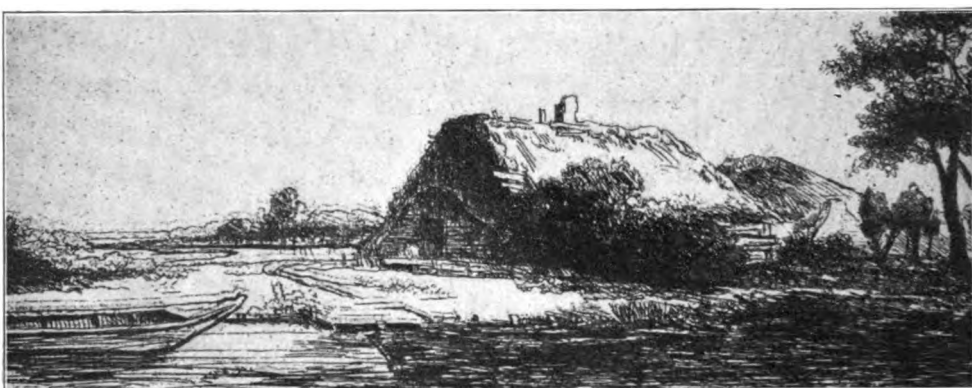


***Der Baumgarten bei der Scheune**

An orchard with a barn

Paysage au deux allées

B. 230

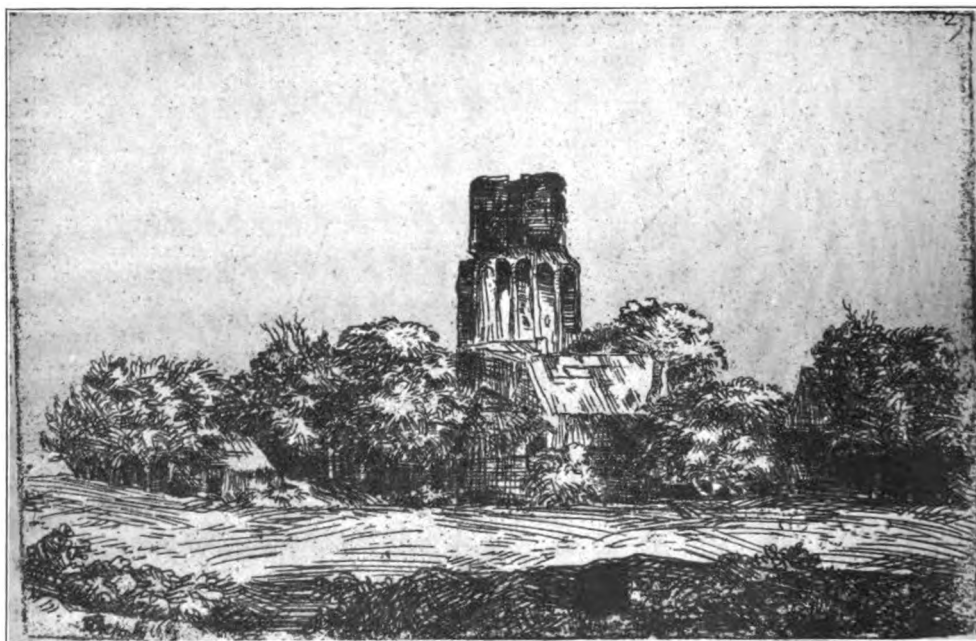


Der Kanal mit dem Boot

A canal with a little boat

Le canal à la petite barque

B. 240



*Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm

The landscape with the square tower

Le village à la grosse tour carrée

B. 238

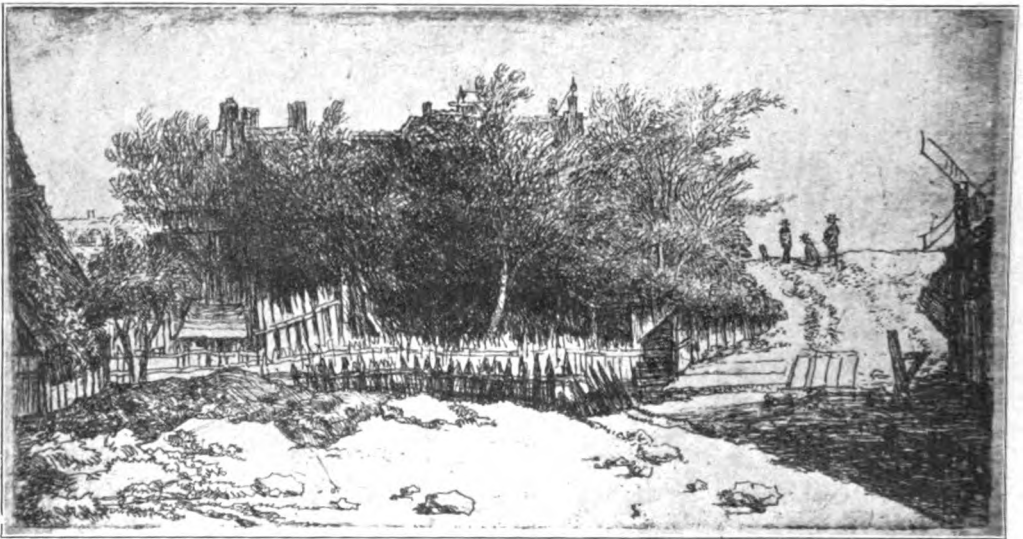


Der grosse Baum

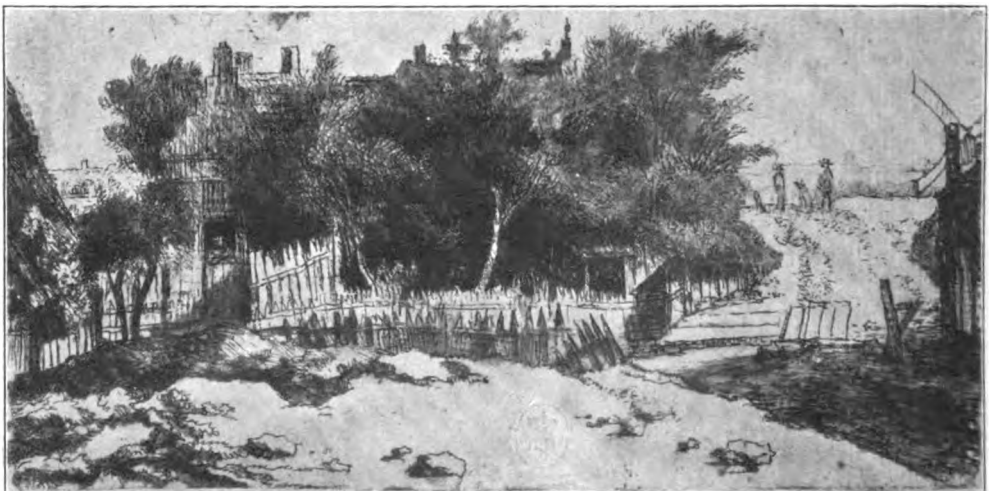
The big tree

Le grand arbre

B. 241



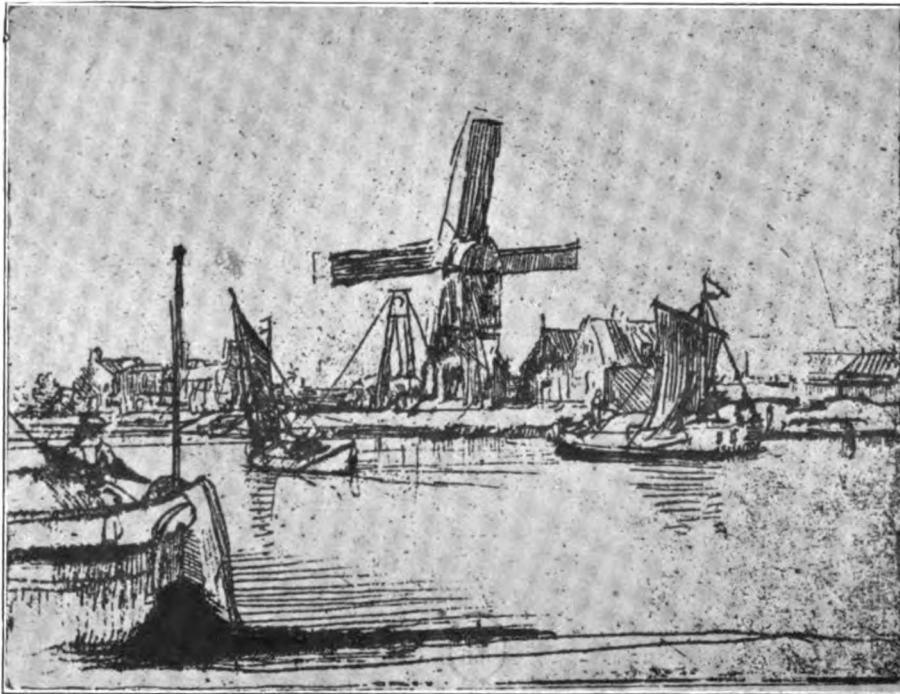
Die Landschaft mit dem weissen Zaun (II. Zustand)
 A landscape with a white fence Le paysage à la barrière blanche
 B. 242



Die Landschaft mit dem weissen Zaun (III. Zustand)
 A landscape with a white fence Le paysage à la barrière blanche
 B. 242



Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm
 Landscape with a church at the side of a canal
 Le paysage au canal
 B. 244



Der Fischer im Kahn
 The fisherman in a boat
 Le pêcheur dans une barque
 B. 243



***Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals**
 The low house on the banks of a canal La maison basse sur le bord du canal
 B. 245



Die hölzerne Brücke
 The wooden bridge Le pont de bois
 B. 246

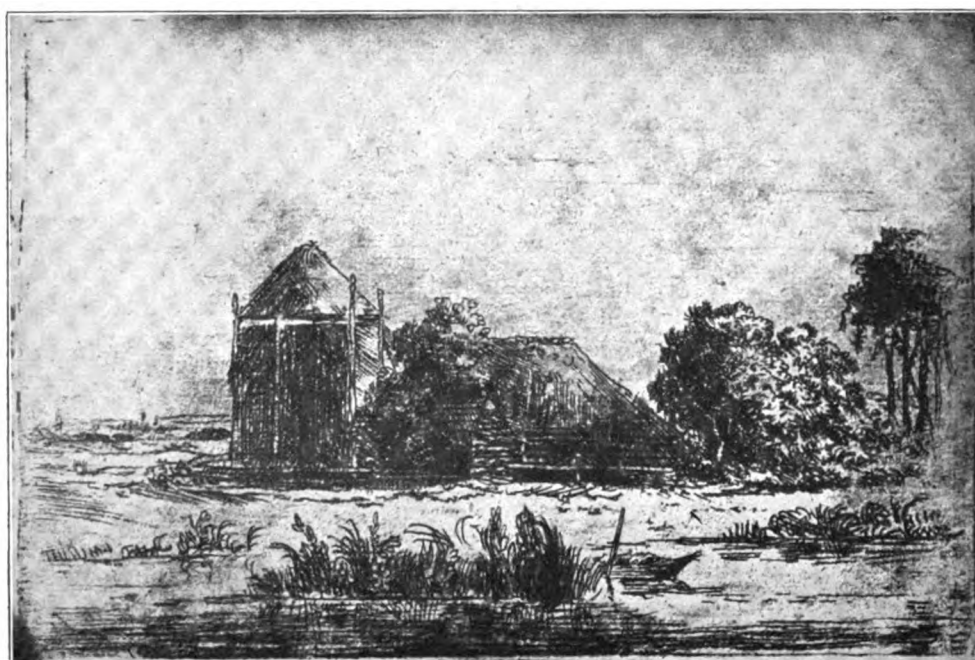


Die Landschaft mit dem Weggeländer

A landscape with a canal and a road lined
by an open fence

B. 247

Paysage aux palissades



Der gefüllte Heuschöber

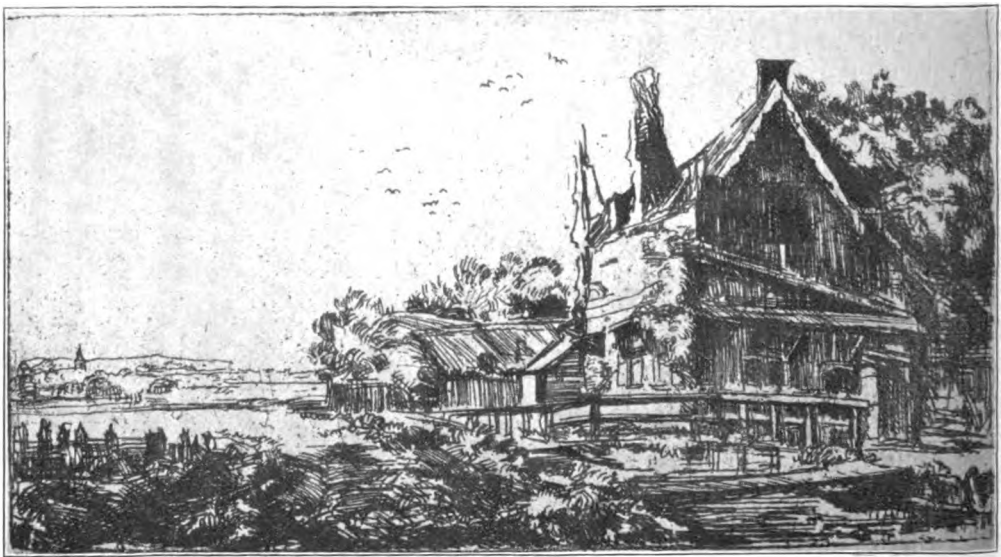
A cottage and a barn filled with hay

B. 248

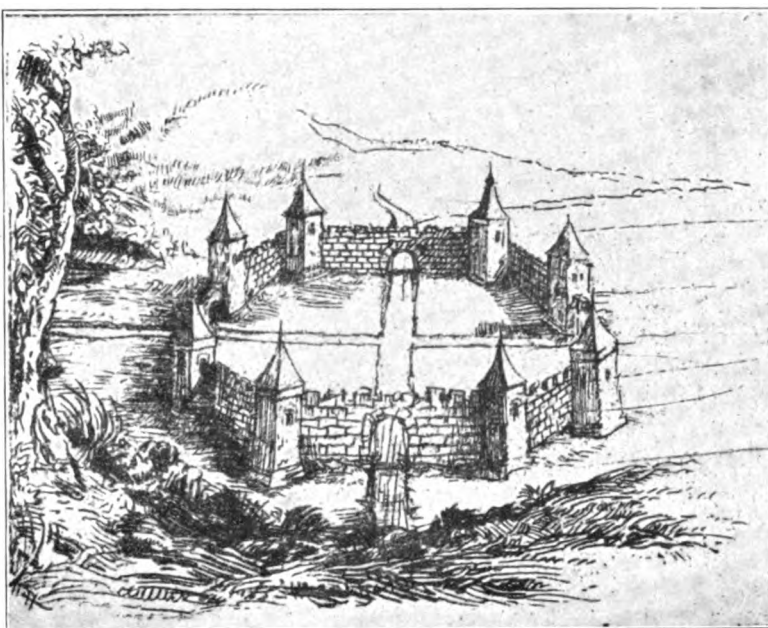
La grange remplie de foin



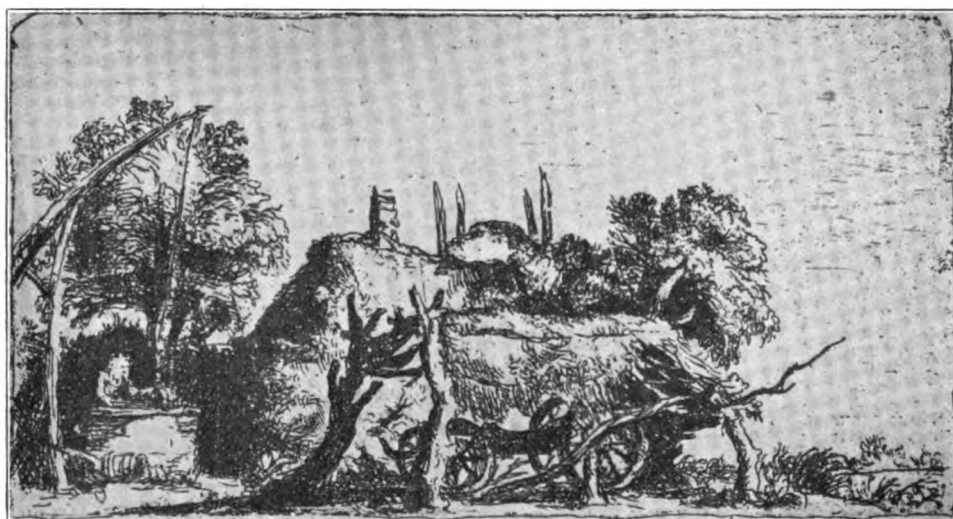
Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein
 The cottage with a square chimney and a fisherman Maison de paysan avec une cheminée carrée
 in a boat
 B. 249



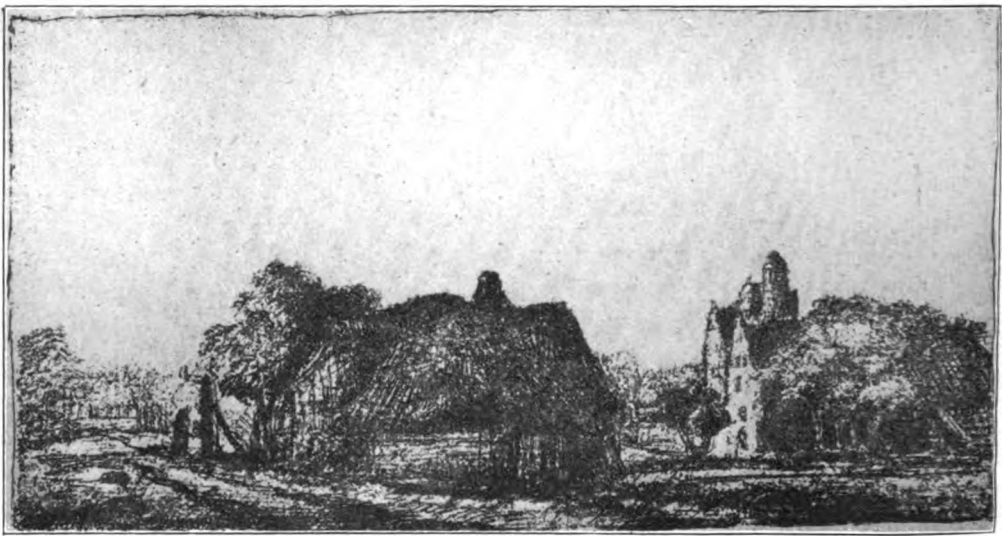
Das Haus mit den drei Schornsteinen
 The house with the three chimneys La maison aux trois cheminées
 B. 250



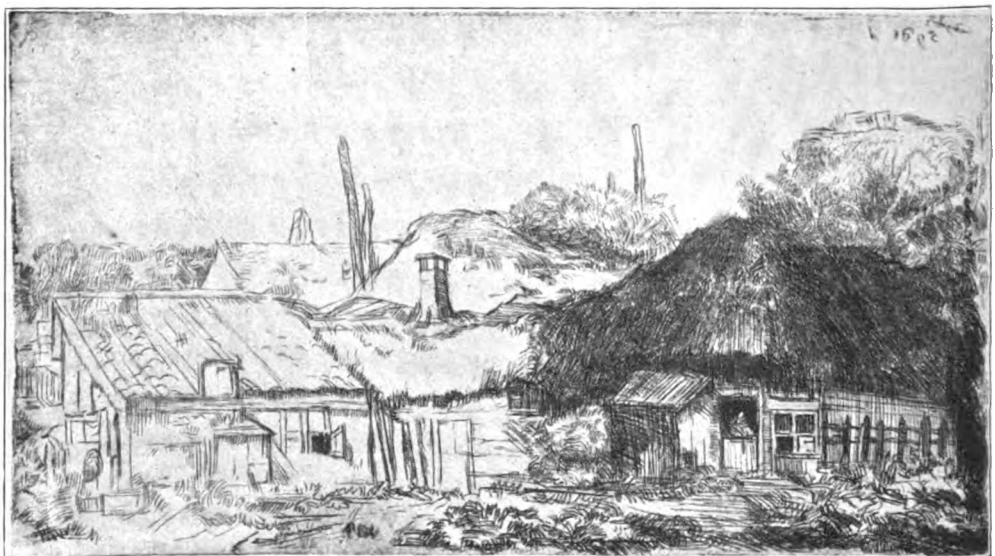
The castle Das Schloss Le château
 B. 252



The haycart Der Heuwagen Le chariot à foin
 B. 251



*Die Dorfstrasse
The village street La rue de village
B. 254



*Die unvollendete Landschaft
An unfinished landscape Le paysage non-fini
B. 255

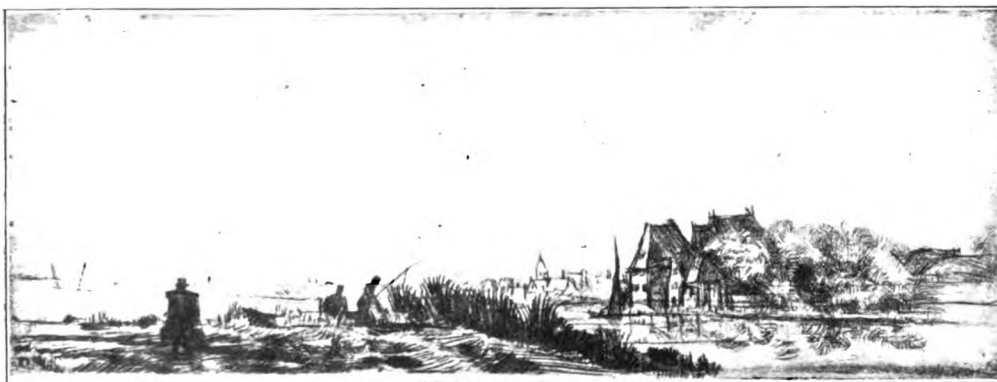


Junger Mann mit der Jagdtasche

Three quarter length of a young
man, seated

Jeune homme assis à la gibécère

B. 258



*Die Kanallandschaft mit dem eimertragenden Mann

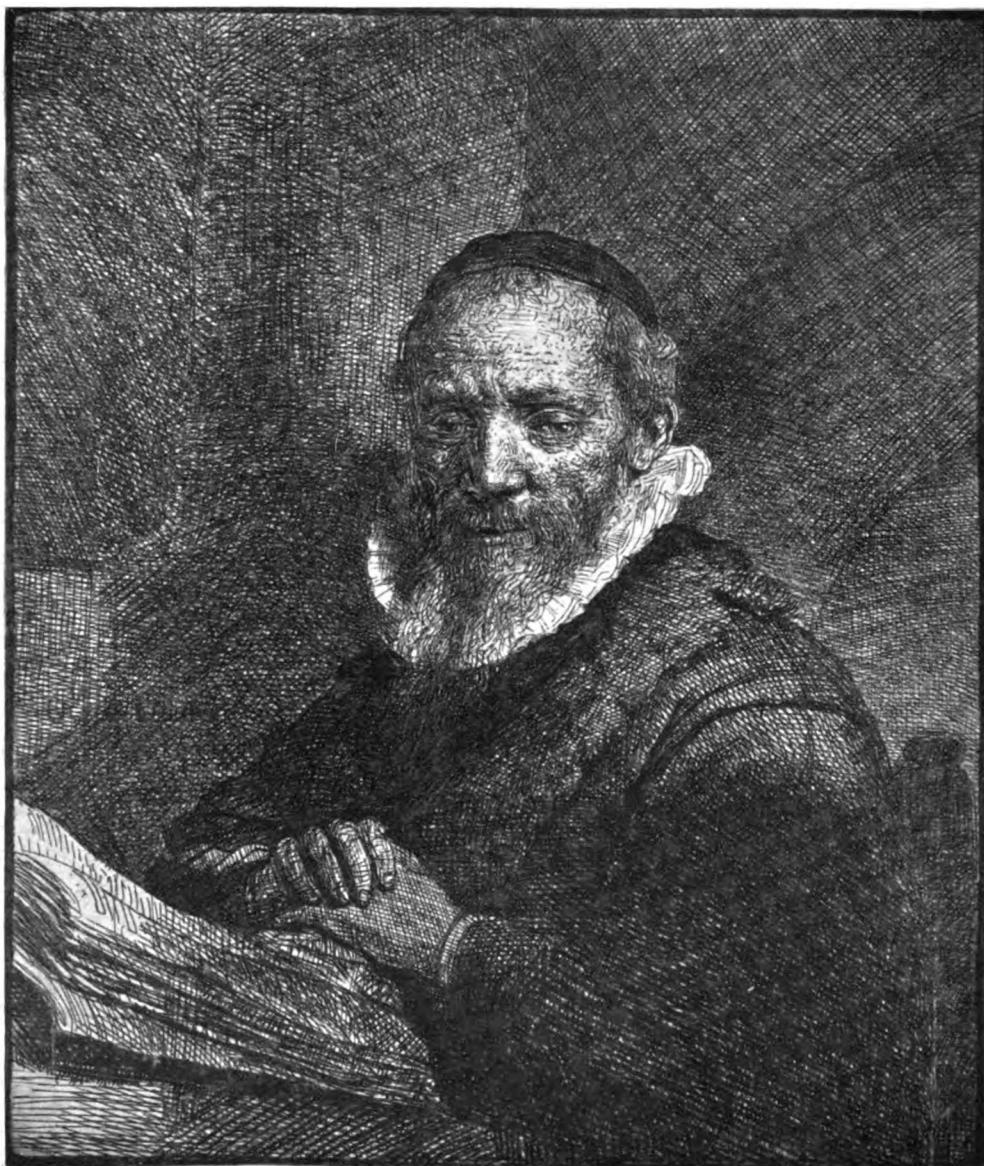
Landscape with a canal and a man
carrying milkpails

Paysage au canal

B. 256



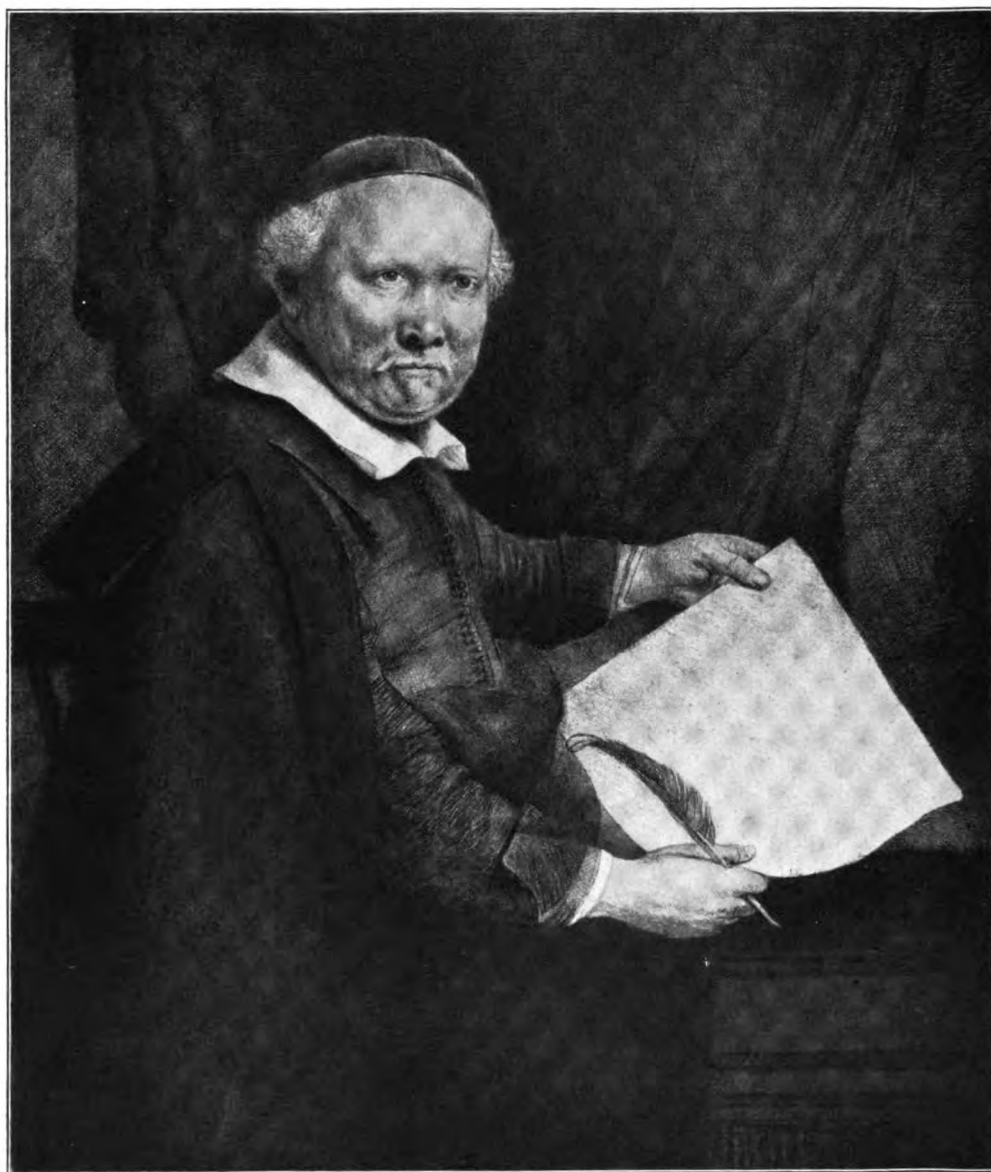
Bärtiger Greis: Brustbild von der Seite gesehen
Bust of an old man with a long beard **Vieillard à grande barbe**
B. 260



Jan Sylvius
B. 266



***Ephraim Bonus**
B. 278



The "great" Coppenol

*Der „grosse“ Coppenol

Le grand Coppenol

B. 283



*Der erste Orientalenkopf

The first Oriental head

La première tête orientale

B. 286



***Der zweite Orientalenkopf**

The second Oriental head

La seconde tête orientale

B. 287



*** Der dritte Orientalenkopf**

The third Oriental head

La troisième tête orientale

B. 288



***Mann mit langem Haar und Sammetbarett**

A young man in a mezetincap

Homme en cheveux

B. 289



***Niederblickender Greis mit hoher Fellmütze**

Bust of an old man with large beard

Vieillard à grande barbe

B. 290



Greis mit langem Bart, seitwärts blickend
Bust of an old bearded man, partially bald Vieillard à grande barbe et tête chauve
B. 291



Niederblickender Mann mit kurzem Haar
Bearded man, looking down to left Tête à demi chauve
B. 296



*Bärtiger Greis mit Käppchen, nach rechts
An old man with a gray beard and skullcap Vieillard à grande barbe et calotte
B. 295



*Kahlkopf nach links gewendet
A baldheaded man in profile to left Tête d'homme chauve
B. 293



Nach rechts niederblickender Kahlkopf
Bust of a bald man with
his mouth open Tête chauve inclinée à
droite

B. 298



Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar
Head of an unkempt
man Vieillard avec barbe
frisée

B. 297



Kleiner männlicher Kopf
in hoher Kappe

A Turkish L'esclave à
slave grand bonnet
B. 302



Männlicher Kopf mit verzogenem Munde
Bust of a man with
protruding underlip Homme à bouche de
travers

B. 305



Kleiner Greisenkopf in
hoher Fellmütze

Beardless old Vieillard sans
man with a barbe
high cap

B. 299



Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, nach rechts
Old man with a short beard Vieillard chauve à courte barbe

B. 306



Bartloser Mann in Pelz und Pelzmütze
Head of a man directed to left, in a fur cap and cloak Homme avec bonnet

B. 307



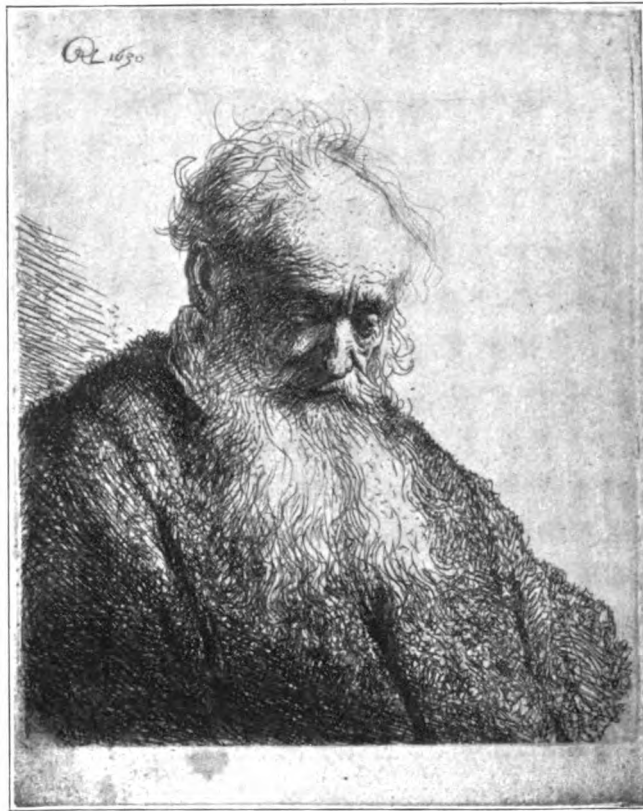
*Mann mit breitkrämpigem Hut
A man with a broadbrimmed hat and ruff L'homme avec chapeau à grands bords

B. 311



*Mann mit aufgeworfenen Lippen
Head of a man with thick-lipped mouth L'homme faisant la moue

B. 308



Greis mit langem Bart

An old man with a long white beard Vieillard à grande barbe blanche
B. 309



Bärtiger Greis mit hoher Stirn und Pelzkäppchen
An old man with a square beard and skull cap Vieillard à barbe carrée et bonnet
B. 314



Ein bärtiger Greis in Pelzmütze
An old man with a beard and fur cap Vieillard à grande barbe
B. 312



Rembrandt lachend
 Rembrandt full face, Rembrandt tête de
 laughing face, riant
 B. 316



Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend
 An old bearded man Vieillard à barbe pointue,
 les cheveux hérissés
 B. 315



**Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil
 nach rechts**
 Profile of a man with Vieillard à barbe droite
 a short thick beard et bonnet
 B. 317



***Der Philosoph mit der Sanduhr**
 A philosopher with Le philosophe avec
 an hour glass un sablier
 B. 318



Rembrandt mit überhängender Mütze
 Portrait of Rembrandt in a cap L'homme avec trois
 B. 319 crocs (Rembrandt)



Rembrandt mit aufgerissenen Augen
 Rembrandt with haggard eyes Rembrandt aux yeux
 B. 320 hagards



Junger Mann mit Kappe
 Bust of a man in a cap Tête à bonnet
 B. 322



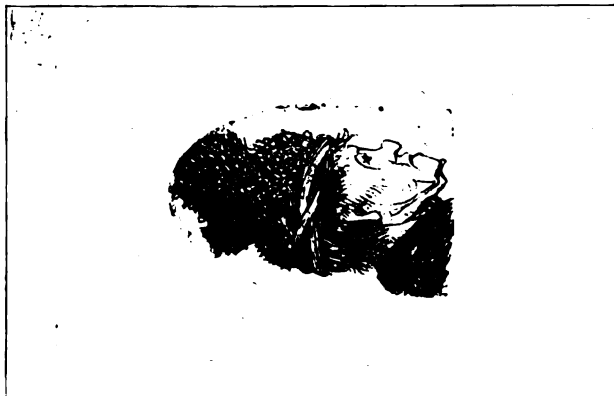
Mann mit Ohrklappen an der Mütze
 A man's head with a cap and chin stay Homme avec bandelette
 B. 323 au bonnet



Greis mit langem Bart, stark vorgebeugt
 An old man with a very large beard
 Vieillard à barbe carrée fort large
 B. 325



Bartloser Kahlkopf, nach rechts
 (II. Zustand)
 Bust of a baldheaded man Vieillard à tête chauve
 B. 324



Männliches Profil nach rechts in hoher
Fellmütze
A grotesque head in a
high fur cap B. 326



Schreiender Mann in Pelzkappe
Another grotesque head
with an open mouth B. 327



*Der Maler
The painter
L'homme qui peint
B. 328



Junger Mann im breitkrämpigen Hut,
 im Achteck
 Bust of a young man in an octagon B. 329



Junger Mann mit breitkrämpigem Hut
 Bust of a young man lightly sketched B. 330
 Buste de jeune homme gravé au trait



Junger Mann mit federgeschmücktem Hut
 Young man in a mezzetin cap with feathers B. 331
 Buste de jeune homme au bonnet orné de plumes



Rembrandt, stark beschattet
 Rembrandt with frizzled hair and strongly shaded B. 332
 Buste d'homme à cheveux crépus



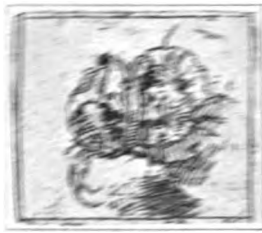
Rembrandt im Achteck

Portrait of Rembrandt in
an octagon Tête d'homme aux cheveux
crêpus de forme octogone
B. 336



Greis mit aufgekrempter Kappe

Bust of an old white
bearded man Buste de vieillard à
barbe blanche
B. 337



Mann in Federn mit kleinem Bart

Bust of a man with a tuft
and feathers in his cap Buste d'homme avec
bouclet sous les plumes
B. 338



*Der sogenannte weisse Mohr

The white negro

Le nègre blanc

B. 339



*** Angebliche Studie zur „grossen“ Judenbraut**
Study for the Jewish bride **Étude pour la grande mariée juive**
B. 341



***Rembrandts Mutter mit dunkeln Handschuhen**
Old woman sitting, directed to left
Vielle femme assise
B. 344



*** Alte Frau nachdenkend**
 An old woman meditating Vieille femme méditant
 after reading sur un livre
 B. 346



*** Brustbild der Mutter Rembrandts**
 Bust of Rembrandt's Buste de la mère de
 mother Rembrandt
 B. 353



Angebliches Bildnis der Saskia in reicher Tracht
 A young woman with pearls Femme coiffée en cheveux
 in her hair B. 347



Rembrandts Mutter mit der Hand auf der Brust
 Rembrandt's mother La mère de l'artiste
 B. 349



Kopf einer Alten, oben beschnitten
 An old woman's head Tête de vieille au buste tronqué
 B. 360



Alte mit dunkelm Schleier
 An old woman with a black veil Vieille avec voile noir
 B. 355



Alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch
 Bust of a woman, oval below Tête de femme agée, à la guimpe
 B. 358



Die sogenannte weisse Mohrin
 The white negress Mauresse blanche
 B. 357



Lesende Frau

A girl reading

Femme lisant

B. 361



Lesende Frau mit Brille

An old woman reading
Vieille portant lunettes

B. 362



Studien mit dem Bildnis Rembrandts

**The head of Rembrandt and other
studies**

**Griffonements où se voit la tête de
Rembrandt**

B. 363



* Studien eines Pferdes, eines Gehölzes etc.

Part of a horse and other sketches
Griffonements avec un taillis, une étude de cheval etc.

B. 384



B. 333



B. 300

Teile der zerschnittenen Platte B. 366

Fragments of the plate B. 366

Coupons de la planche B. 366



Studienblatt mit einer Halbfigur und fünf Männerköpfen

A sheet of sketches

Griffonements avec cinq têtes

B. 366



B. 303



B. 143

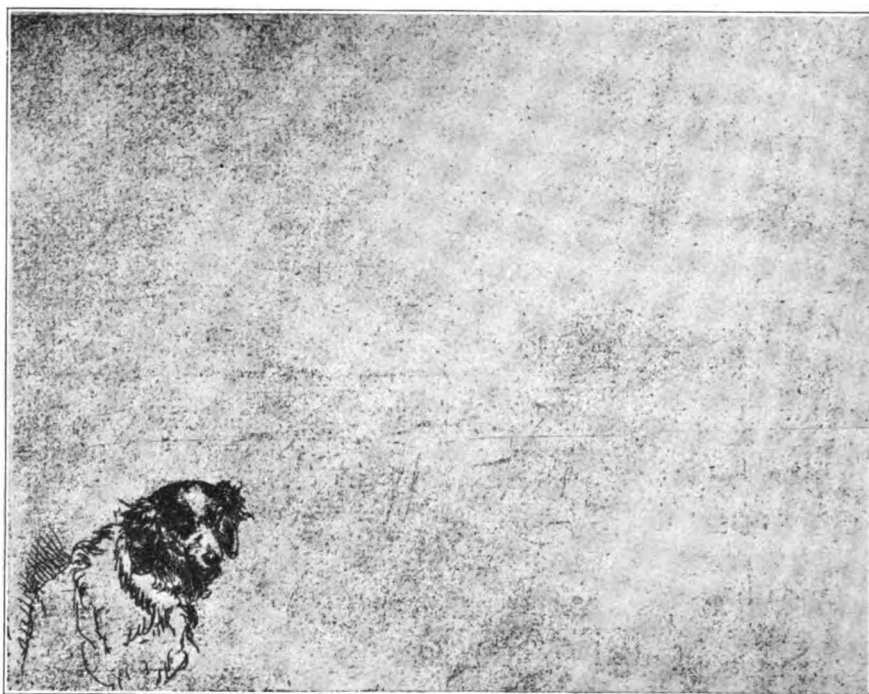


B. 334

Teile der zerschnittenen Platte B. 366

Fragments of the plate B. 366

Coupons de la planche B. 366



Sketch of a dog

Das Vorderteil eines Hundes

B. 371

Etude d'un chien



Drei Greisenköpfe
Three profiles of old men **Trois têtes de vieillards**
 B. 374



Brustbild eines Mannes mit einem Vliesed in der Kappe
A man resembling Peter **Homme ressemblant à Pierre**
 B. 375



Weiblicher Brustbild
Study of a woman **Étude d'une femme**
 B. 376



Kopf eines schlafenden Kindes
A child asleep Tête d'un enfant
 v. Seidlitz 395 Rovinski D (991)



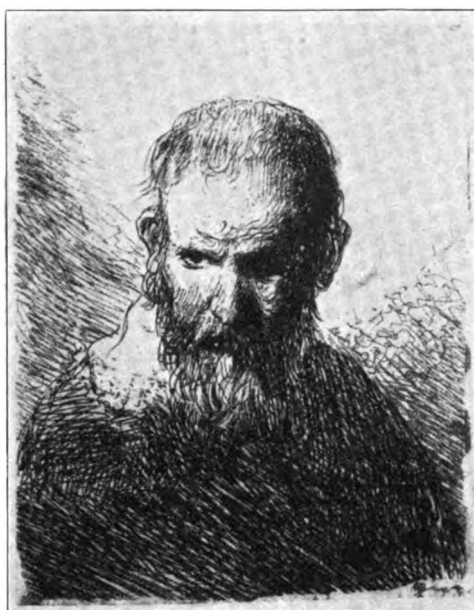
Profil eines Greises in Pelzkappe
Profile of a jew directed to right Profil d'un vieillard
 v. Seidlitz 389 Rovinski P (1000)



Greisenprofil unter breitkrämpigem Hut
An old jew in a broad- Un juif en chapeau aux
krimmed hat grands bords
 v. Seidlitz 397 Rovinski Q (999)



***Bildnis Rembrandts**
A portrait of Rembrandt Portrait de l'artiste
 v. Seidlitz 394 Rovinski C (990)



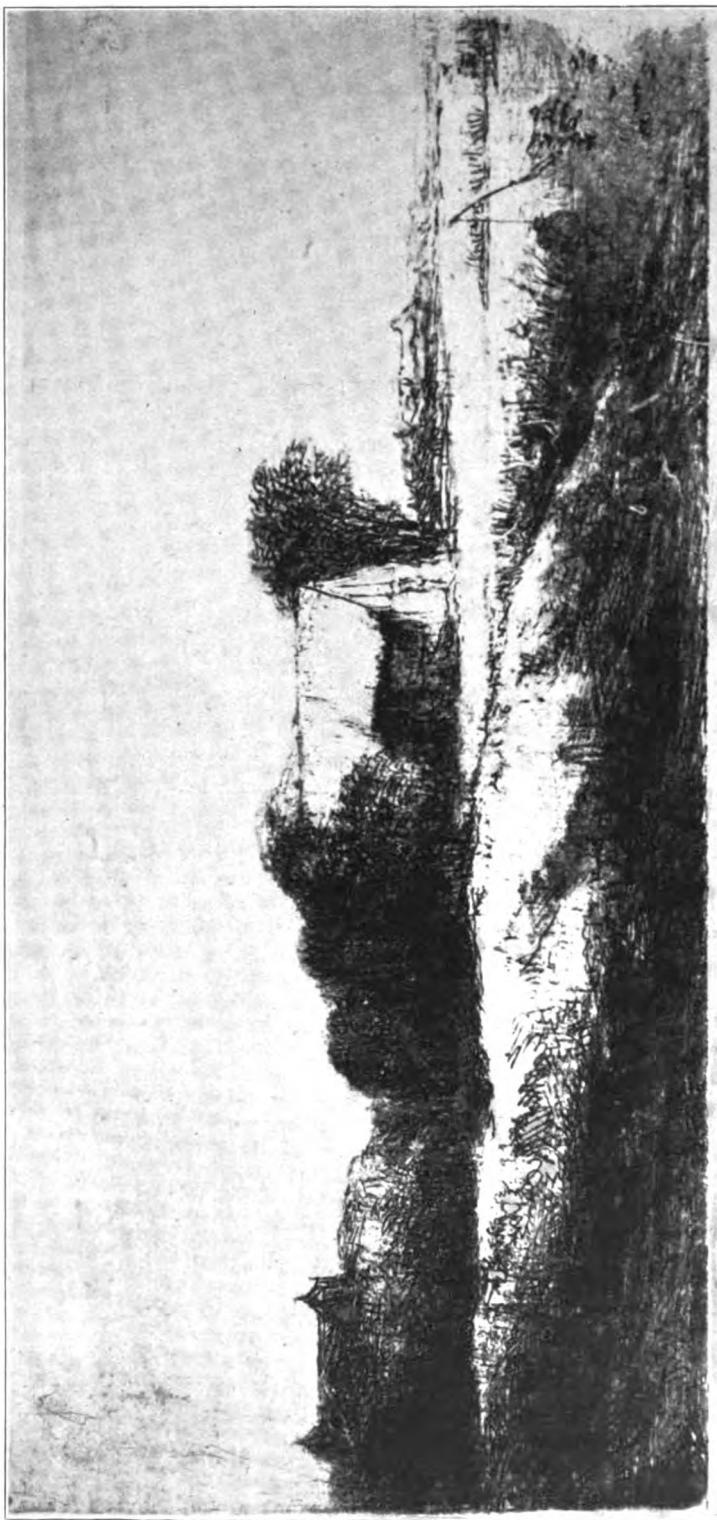
Alter baarhäuptiger Mann, etwas nach vorn geneigt
 An old, darkeyed man Vieillard aux yeux noirs
 v. Seidlitz 378 Rovinski U (1001)



Profilkopf eines Greises im Turban
 An old man in a turban Profil d'un vieillard
 v. Seidlitz 388 Rovinski O (998)



Angebliches Bildnis des Jan Six
 A supposed portrait of Jan Six Portrait de Six
 v. Seidlitz 387 Rovinski N (997)



Der Fischer im Kahn

Le pêcheur dans une barque

The fisherman in his boat

v. Selditz 383 Rovinski G (993)

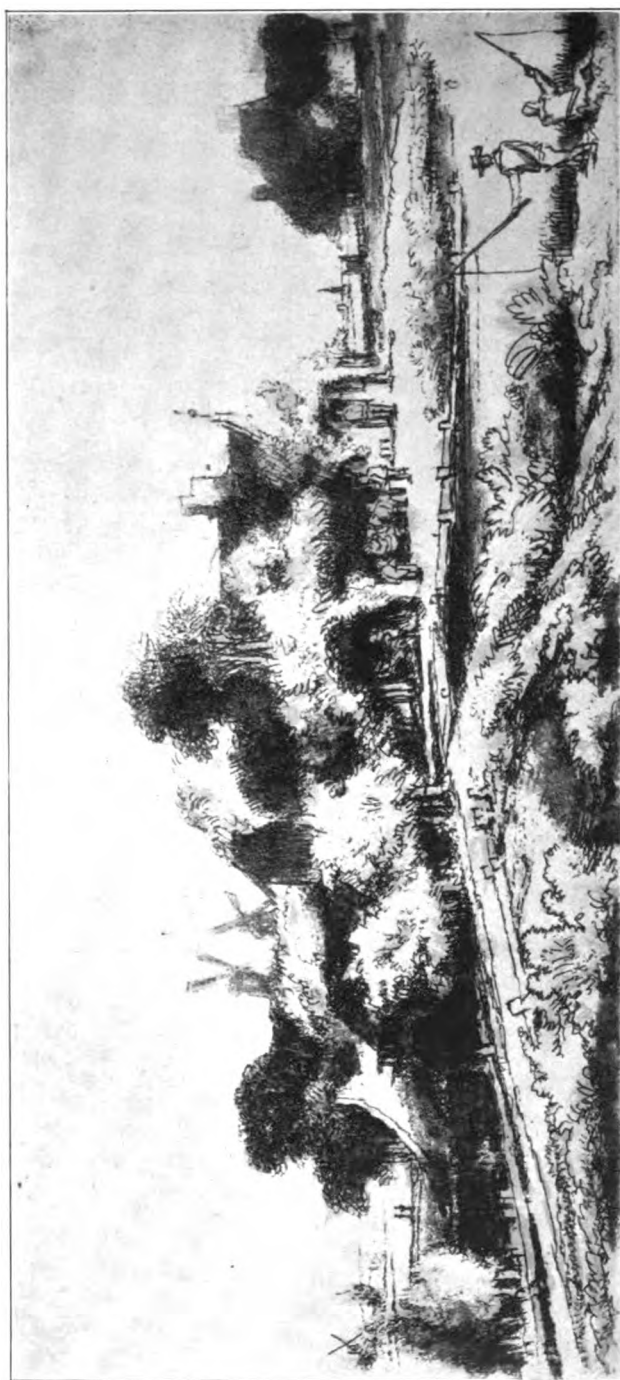


* Das durch einen Deich geteilte Dorf

v. Seidlitz 382 Rovinski H (994)

The dyke dividing a village

Village séparé par une digue

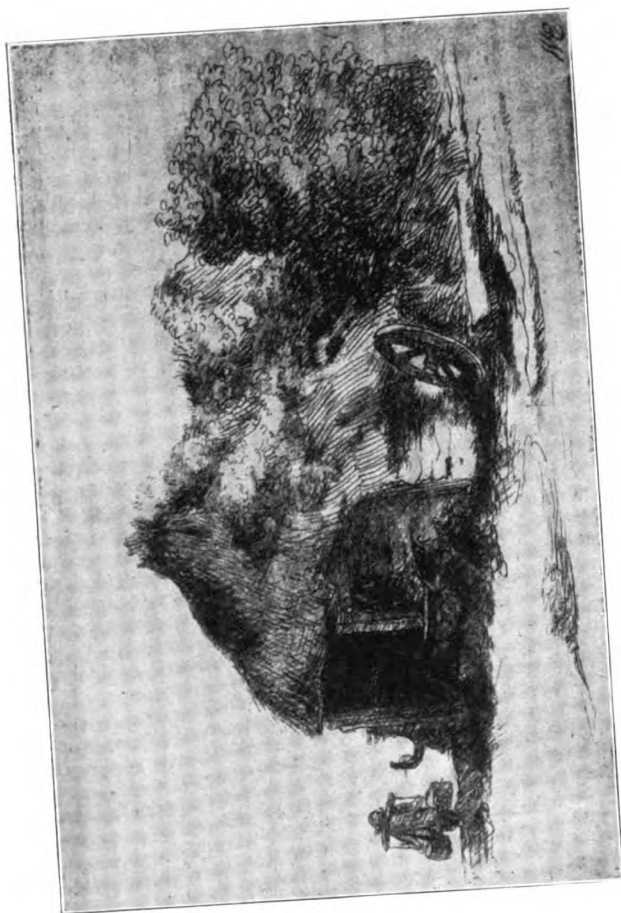


Die Landschaft mit den beiden Anglern

Paysage avec deux pêcheurs

Landscape with two men angling

v. Seidlitz 384 Rovinski I (995)



Die alte Scheune

La vieille grange

v. Seidlitz 386 Rovinski K (956)

The old barn



Bathseba

Bathseba

Betsabée au bain

v. Seidlitz 396 Rovinski E (992)

Die in dem angehängten

Systematischen Verzeichnis der Radierungen Rembrandts

*mit aufgeführten Blätter Bartsch Nr. 39, 186, 187, 189, 190, 191 eignen sich des Charakters der Darstellungen wegen nicht zu allgemeiner Veröffentlichung. Käufer des vorliegenden Bandes, die auch deren Wiedergaben der Vollständigkeit halber zu besitzen wünschen, wollen sich unter Einsendung des untenstehenden Kupons — **nur dann** kann die Zustellung erfolgen — und unter Beifügung einer 20 Pfennig- oder gleichwertigen ausländischen Marke an die Verlagshandlung **direkt** wenden.*

Ev. auszufüllen und einzusenden an die

Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart, Neckarstraße 121/123.

Als Käufer von Bd. VIII der „Klassiker der Kunst“ :

Rembrandts Radierungen

ersuche ich unter Beifügung einer 20 Pfennig-Marke für Porto um Zusendung des Einschaltblattes nach Seite 270.

Name:

Ort:

Um deutliche Unterschrift wird gebeten.

Erläuterungen

Die Sterne neben den deutschen Unterschriften im Bilderteil verweisen auf diese Erläuterungen. Der Buchstabe B. bezieht sich auf das Verzeichnis der Radierungen Rembrandts von Bartsch (*Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*. Wien 1797)

I

Titelbild. Seymour-Haden nimmt an, daß das Blatt auf Six' Landgut Hillegom entstanden sei, wohin der Besitzer Rembrandt nach Saskias Tod eingeladen habe. Es ist wohl das schönste und künstlerisch am höchsten stehende Selbstbildnis des Meisters. Wer beobachtet, wie hier die Beleuchtungsfrage gelöst wird, trotzdem der Kopf unmittelbar mit einer Seite am Fenster steht, wird dem Schluß nicht ausweichen können, daß die zahlreichen, auf grelle und ganz unkünstlerische Weise beleuchteten Köpfe im Werke Rembrandts keineswegs vom Meister selbst herrühren können.

- S. 1. Nur wenn man annimmt, daß dies Blatt tatsächlich den ersten Versuch Rembrandts darstellt, kann man es als seine Arbeit ansehen. Wir müssen uns dann vorstellen, daß er es in Angriff nahm, ganz plötzlich und ohne irgendwelche vorherige Uebung mit den Werkzeugen. Manche behaupten auch, daß es mit einem abgebrochenen Nagel, der zwei Spitzen hatte, nicht mit einer Radiernadel hergestellt worden sei.
- S. 4. Die Mutter trägt den Witwenschleier, wodurch sich die Jahreszahl bestimmen läßt, da Rembrandts Vater 1630 starb.
- S. 6 rechts. Das Original, nach dem diese Reproduktion hergestellt wurde, zeigt bereits Uebearbeitungen, wie die Reproduktion überhaupt nicht die Frische Rembrandtscher Arbeit klar erkennen läßt.
- S. 8 unten links u. rechts. Diese beiden Blätter lehnen sich in der Idee an zwei Blättchen von Sebald Beham an. Dies ist eigentlich der Hauptgrund, der dafür spricht, daß sie eigenhändig sein könnten, denn im Holland seiner Tage hatte eigentlich nur Rembrandt Kenntnis und Verständnis für die Kunst des 16. (und 15.) Jahrhunderts.
- S. 9 rechts. Das Blatt wurde bereits 1636 von Hollar kopiert. In der stark verkleinerten Wiedergabe geht alles zu sehr in schmierige Töne zusammen, und man vermißt das interessante, lebensvolle Spiel der Reflexlichte, das dem Original große Unmittelbarkeit verleiht.
- S. 10. Von dieser Platte existieren nur ganz wenige Abzüge. Durch fehlerhafte Handhabung war der Firnis widerstandslos geworden und das Ganze beim Ätzen völlig mißlungen. Rembrandt ließ nun von Schülerhand die Darstellung aufs neue radieren und ätzen: diese zweite Platte, auf der er selbst nichts gearbeitet hat, findet sich in der dritten Abteilung (S. 197) abgebildet.
- S. 12. Für den Christus verwendete Rembrandt Dürers Holzschnitt aus der kl. Passion (B. 23. Abb. Klassiker der Kunst Bd. IV „Dürer“, 2. Aufl., S. 233).
- S. 13 rechts. Der Rasterdruck verwischt die Handschrift des Originals, das wesentlich graphischer aussieht.
- S. 20 links. Auch dieses Blatt wirkt im Original lange nicht so glatt und schwächlich wie hier.

- S. 22 links. Das Blatt ist von A. Jordan (Repertorium für Kunstwissenschaft XVI S. 301 Anm.) auf Jakob und Benjamin gedeutet worden.
- S. 23. Hofstede de Groot (Nederl. Spectator 1893 Nr. 52) hat die Haltung auf das Raffaelsche Castiglione-Bildnis, das Rembrandt leicht skizzierte, als es 1639 in Amsterdam versteigert wurde, zurückgeführt. Die Haltung deckt sich aber nicht völlig mit der Zeichnung (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. XXIV) und scheint mir auch gar keiner besonderen Erklärung zu bedürfen.
- S. 29 oben. Siehe die Einleitung S. XII ff. Wenn man dies prächtige Blatt für Rembrandt retten will, so muß man es um 1640 ansetzen. Auf den Abdrücken, die mir zu Gesicht kamen, sieht die Jahreszahl 1628 auch aus, als könnte sie später hinzugefügt worden sein. —
- S. 29 unten. Das Blatt wird von vielen angezweifelt. Rovinski (L'œuvre gravé des élèves de de Rembrandt, Versch. 67ⁿ) liest ein Monogramm J. P. heraus. Vosmaer (Rembrandt, 1877, S. 519) meint, es sei nach dem Hund auf der Grisaille in der Sammlung Six zu Amsterdam (Joseph seine Träume erzählend, Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 153) kopiert. Die Kopie ist jedenfalls nicht sklavisch. Das Blatt erscheint mir gut genug, um anzunehmen, daß Rembrandt es zum mindesten auch nach dem Leben gemacht habe. Auf der entsprechenden Radierung B. 37 (S. 152) befindet sich ein ganz anderer Hund.
- S. 31 links. In dieser Reproduktion wirkt das Blatt naturgemäß zu matt und verwaschen.
- S. 32. Dasselbe Modell wie für die vorhergehende Radierung.
- S. 39. Nach A. Jordan (a. a. O. S. 301) sind Ruth und deren Schwiegermutter dargestellt (Ruth I, 15—19).
- S. 51. Die Gruppe links unter dem Baum soll von einer früher auf dieser Platte angefangenen Darstellung übriggeblieben sein. (Michel, Rembrandt S. 319.) Haden meint (L'œuvre gravé de Rembrandt S. 27), es solle „der Omvat“ heißen und damit eine Biegung im Fluß bezeichnet werden.
- S. 59. Auf dem ersten Zustand befinden sich ein Gemälde und eine Staffelei im Hintergrund; das Blatt wirkt dadurch vielleicht weniger blendend, aber doch künstlerisch feiner.
- S. 60. Dies Blatt sowie B. 104 (S. 85) und auch B. 107 (S. 114) verdanken ihre künstlerische Fassung wohl der geistigen Anregung, die Rembrandt aus Dürers Hieronymus am Weidenbaum (Abb. Klassiker der Kunst Bd. IV „Dürer“, 2. Aufl., S. 131), den er im guten Abdruck gesehen haben muß, erhielt.
- S. 61. Wenn auch hier der fünfte Zustand wiedergegeben ist, so ist die Hand Rembrandts noch nicht verwischt worden: das Blatt steht daher nicht in der zweiten Abteilung. Die Medea wurde für die Tragödie von Rembrandts Freund Six gearbeitet (Amsterdam: 4^o: 1648).
- S. 68/69. Vom ersten Zustand des Blattes sind nur neun Abzüge (darunter ein Makulaturdruck) bekannt. Einer wurde im Jahre 1893 mit 35 000 Mark bezahlt; heute dürfte er, seit alle Kupferstichpreise gestiegen sind, leicht 50 000 Mark kosten.
- S. 81. Die Benennung „La petite Tombe“ rührt vom früheren Besitzer der Platte, Pierre La Tombe, her.
- S. 85. Haden (Catalogue etc. 1877 S. 45) wies darauf hin, daß die Landschaft sich an eine Zeichnung Tiziano Vecellis anlehnt, die mit einer Venus staffiert ist.
- S. 87. Die Platte ist ursprünglich von H. Seghers als Kopie nach Elsheimer (Tobias und der Engel, nach Goudt) radiert, von Rembrandt nur teilweise ausgeschliffen und neu bearbeitet worden.
- S. 88 u. 89. Die durchgreifende Veränderung, die erst im vierten Zustand der Platte eintritt, deutet auf eine völlig andre geistige Fassung des Vorwurfs. Daß sie auch von Rembrandt selbst herrührt, beweist der Umstand, daß der Reiter links nach einer Medaille Pisanellos (Giov. Franc. Gonzaga) kopiert ist, was zu jener Zeit nur Rembrandt getan haben könnte. Siehe oben Bemerkung zu S. 8.
- S. 90. Die Unterschrift ist richtigzustellen in Jan Antonides van der Linden.
- S. 91. v. Seidlitz (Krit. Verzeichnis der Radierungen Rembrandts S. 49) erblickt in diesem zu-

sammen mit den nächsten fünf Blättern eine zusammenhängende Folge von Darstellungen aus der Kindheit Jesu.

- S. 94. Dr. Sträter, nach ihm Seymour Haden und Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 179) machten darauf aufmerksam, daß die Madonna sich an Mantegna B. 8 anlehnt.
- S. 103 bis S. 105. Vier Darstellungen zu dem spanischen Buch „Piedra gloriosa“ von Rembrandts Freund, Manasse ben Israel.
- S. 106 u. 107. Lehrs (Repertor. f. Kunstwissensch. XVII S. 298) lenkte wohl zuerst die Aufmerksamkeit auf die Abhängigkeit von Lucas van Leiden. Wie Shakspeare hat Rembrandt ohne Scheu die Gedanken seiner Vorgänger verwertet, aber gleich ihm hat er sie stets verbessert. Ursprünglich war sein Blatt durch die Menge im Vordergrund ebenso unruhig wie Lucas' gewesen. Er schaffte sie ab, um Christus als Mittelpunkt hervorzuheben. Aber gleichzeitig bedachte er, daß er nun erklären müsse, warum die Menge sich nicht, wie es ihr natürlich wäre, direkt vor Christus dränge, und er veränderte den Boden in einen Graben.
- S. 111. Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 178) führt die Komposition zum Teil auf eine Zeichnung Rembrandts zurück, in der er vier Orientalen nach einer persisch-indischen Deckfarbenmalerei kopiert hat.
- S. 113. Hier ist zwar der Gesichtsausdruck durch fremde Uebearbeitung bereits verdorben worden; die ganze Radierung trägt aber noch den Kunstcharakter Rembrandts, so daß es nicht nötig war, die Abbildung in die zweite Abteilung zu verweisen.
- S. 115. Auch hier ist Rembrandts Hand noch genügend gewahrt. Wenn auch das Blatt sich von Zustand zu Zustand verschlechtert (der abgebildete ist der sechste!) — namentlich der Hintergrund ist ganz verdorben —, so steht es doch nicht fest, ob die Veränderungen nicht etwa von Rembrandt selbst herrühren.
- S. 118. Das Blatt ist durchaus nicht nach der hier reproduzierten Kopie von Bartsch zu beurteilen. Diese steht nur hier, weil eine Reproduktion des Originals nicht erhältlich war. Das Original ist nicht so weit durchgeführt. Es erweckt den Anschein, als habe der Meister sich einmal nach einer vorübergehenden Krankheit flüchtig skizziert. Für mich ist die Stellung direkt unmittelbar gegenüber dem Spiegel, wie sie hier uns unzweideutig vor Augen steht, absolut beweiskräftig für die Echtheit des Blattes. Aus welchem Grunde käme wohl ein Fremder auf den Gedanken, Rembrandt in dieser für ein Modell mehr als ungewöhnlichen, für ein Selbstmodell aber einzig natürlichen Stellung zu radieren?
- S. 120. Nach Middleton (Rembrandt's Etchings S. 282) liegt ein Anklang an Ann. Carracci (B. 17) vor, nach Müntz (Gazette des Beaux-Arts 1892 I S. 196 ff.) und Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 179) ein viel schlagenderer an Allegris Bild im Louvre.

II

Zweifelhafte Blätter und solche, die im reproduzierten Zustand nicht mehr Rembrandts Weise erkennen lassen.

- S. 125 oben links. Das Blatt sowohl wie die Jahreszahl sind sehr zweifelhaft. Es läßt sich weder mit B. 354 (S. 29) noch mit B. 343 (S. 4) in Einklang bringen. — S. 125 oben rechts. Im ersten Zustand ist die unkünstlerische, schablonenhafte Beleuchtung, die sich auf zahlreichen Köpfen des Rembrandt-Werks vorfindet und die jedes Gesicht in eine Weiße- und eine Negerhälfte zerfallen läßt, noch nicht zu sehen. In diesem Zustand glaubt man gern an die Eigenhändigkeit Rembrandts. Ich stehe nicht an, sämtliche Blätter und Uebearbeitungen, die die eben angeführte Beleuchtung aufweisen, kurzerhand aus dem Werk Rembrandts zu scheiden.
- S. 126 rechts. In diesem Zustand ist natürlich kaum eine Spur von Rembrandt erhalten geblieben. Ursprünglich sind Beleuchtung und Hintergrund ganz anders.
- S. 127 links. Das Blatt ist sehr zweifelhaft, wenn auch im guten ersten Abdruck die Wirkung eine bessere als hier ist.

- S. 128. Ueberarbeitet: im ersten Zustand dürfte es auf Rembrandt zurückzuführen sein.
- S. 133 u. 136. Beide Blätter scheinen sehr zweifelhaft zu sein und wirken in der Reproduktion besonders schlecht.
- S. 134 u. 135. Von Rembrandt rührt sicherlich nur der Kopf her, vielleicht auch noch eine allgemeine Angabe der Figur, noch vor der Stickerei auf dem Mantel und der spröden Durchführung des Nebensächlichen. Die Abbildung des früheren Zustandes (S. 134) traf erst, nachdem mit dem Druck begonnen worden war, ein und konnte daher nur noch an dieser Stelle eingeschaltet werden.
- S. 137. Das Blatt wurde auf S. 97 im III. Buch von E. Herchmans „Der zeevaert lof“ (Amsterdam Fol. 1634) verwendet und sollte daher einfach Lob der Schifffahrt betitelt werden.
- S. 139. Nur im ersten Zustand — der hier abgebildete ist ein späterer — als Rembrandts Werk anzuerkennen.
- S. 140. S. R. Koehler (Katalog der Bostoner Ausstellung 1887) bemerkte, daß im Christus der Einfluß Rubens' zu erkennen sei.
- S. 142. Das gleiche trifft bei diesem Blatte zu.
- S. 143. Die Beleuchtung und die rechte Hand lassen das Blatt als sehr zweifelhaft erscheinen.
- S. 144 u. 145. Der erste Zustand ist gleich dem ersten Zustand von B. 77 unvollendet, und zwar nicht stufenweise, sondern stellenweise. Das erweckt die größten Bedenken, da es einem durchaus unkünstlerischen Vorgehen gleichkommt. Denn es setzt voraus, daß der Radierer sklavisch genau Linie für Linie einer bereits fertigen Zeichnung kopiert. Das widerspricht dem Geist der Radierung völlig. Rembrandt, von dem wir auch nicht eine annähernde Vorzeichnung kennen, hat es auch nie und nimmermehr getan. Wenn v. Seidlitz (Kritisches Verzeichnis etc. S. 70) darauf aufmerksam macht, daß Dürer diese Gewohnheit hatte, so könnte man zunächst an das andre Kunstideal seiner Zeit und besonders von Dürer selbst erinnern. Aber vor allem ist damit noch gar nicht auf einen Widerspruch gewiesen, denn Dürers Blätter sind gestochen, nicht radiert. Bei dem bedächtigen, eine Kraftaufwendung erfordernden Stich ist eine ziemlich ins einzelne gehende Vorzeichnung ebenso natürlich, wie sie bei der leichthin eilenden Nadel unnötig und widersinnig wäre. Der Stecher kann sehr wohl fleckenweise fortschreiten. — Auch der Goldwäger (S. 157) zeigt weiße Flecke: Rembrandt soll die derart vorgearbeitete Platte vollendet haben. Daß er dies im Fall der Verkündigung ebenfalls getan habe, will mir angesichts des kleinlichen Gewirrs in lebloser Ausführung unten rechts nicht recht einleuchten. Als Ganzes, jedenfalls, trägt das Blatt wenig das Gepräge Rembrandts.
- S. 146. Ursprünglich $\frac{3}{4}$ -Figur, nicht im Oval und bedeutend Rembrandtischer als hier. Die Auffassung als Selbstbildnis ist nicht unbedingt überzeugend, und man hat mit Recht auf die Warze, die Rembrandt nicht hatte, hingewiesen.
- S. 147. Die Reproduktion zeigt das Rembrandtsche Werk durch einen fremden Hintergrund und schlechte Uebearbeitung ziemlich entstellt.
- S. 148. Schwerlich von Rembrandt. Man braucht alle diese toten, wie nach Gemälden reproduzierten Blätter nur mit den de Jonghe, Asselijn, Lutma, anderseits auch mit dem Six und dem Selbstbildnis vom Jahre 1648 zu vergleichen, um sie mit dem größten Mißtrauen zu betrachten. Man hat in der Dargestellten ganz ungerechtfertigterweise Saskia erblicken wollen.
- S. 149. Hofstede de Groot (Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. XV S. 175) entdeckte eine Anlehnung an Maerten van Heemskerck. Vielleicht erklärt das die schlechte Haltung des Blattes, das übrigens von Zeichnungsmängeln strotzt.
- S. 151 links. Für das Blatt spricht noch am meisten die Stellung. Der Meister hat sich eben vor dem Tisch oder der Staffelei zurückgelehnt, um in den Spiegel zu sehen.
- S. 153. Die Eva zeigt dasselbe interessante Spiel der Reflexlichter wie die Frau auf dem Hügel (S. 9). Die Charakteristik des Paares erinnert wohl stark an Rembrandt, aber die phantastische Auffassung der Schlange befremdet.
- S. 155. Die Platte wurde 1770 von Georg Friedrich Schmidt in Berlin nach einer Zeichnung Nicolas Lesueurs vollendet.

- S. 157. Höchstens Kopf und Schultern des Goldwägers stammen von Rembrandt selbst her. Das übrige wäre dann von fremder Hand für Rembrandt vorgearbeitet worden. Siehe die Bemerkung zu S. 144 u. 145 (B. 44).
- S. 158. Im Original und frühen Zustand fehlt die hier störende Glätte und Aengstlichkeit.
- S. 159. Sehr zweifelhaft.
- S. 160. Diese und die drei folgenden Darstellungen bekunden, wenn sie von Rembrandt selbst herrühren, wiederum eine Beeinflussung durch Rubens.
- S. 166. Sehr zweifelhaft. Die Beleuchtung ist ebenso schwach wie auf dem allgemein verworfenen Blatt B. 148 (S. 210).
- S. 168. Wie auf dem Christus und die Samariterin, B. 70 (S. 179), heben sich die Gestalten, namentlich die Köpfe, merkwürdig schlecht vom Hintergrund ab; gleichsam als wären die Blätter nach Reliefs gemacht.
- S. 169 unten. Das Original wirkt viel graphischer als die Wiedergabe, doch erregen die Verhältnisse, die Beleuchtung und besonders die mißlungene Gestalt ganz rechts Bedenken.
- S. 170. Wenn Rembrandt wirklich der Urheber dieses Blattes sein sollte, so beweist es nur, daß auch ein Genie sich verirren kann. Das Bildnis zeigt in der Ausführung die unsäglich kleinliche Kniffligkeit des Berufsreproduzenten, und die Beleuchtung noch dazu, mit der kindischen Spielerei der Schlagschatten, die außerhalb des Steinovals fallen, ist eines Künstlers, geschweige denn eines großen Künstlers, ganz unwürdig. Wenn man die geniale Skizze im British Museum betrachtet, wird man noch weniger daran glauben wollen, daß beide von derselben Hand ausgeführt sein können. Hier ist natürlich auch nicht die leiseste Andeutung einer solchen Beleuchtungsspielerei zu sehen.
- S. 171 unten. Im Zusammenhang mit einer Zeichnung im British Museum ist dieses hervorragende Blatt dem J. Koninck zugeteilt worden.
- S. 172. Das unvermittelte Herausbrechen der Kaltnadelarbeit im Laub in der Mitte ist unrembrandtisch. Das Blatt erinnert in vielen Punkten an das vorige. Wenn man somit bei dieser berühmten und prächtigen Radierung auch an Koninck denken will, so hat man in diesem einen viel bedeutenderen Meister gefunden, als man bisher geglaubt hat, wenn nicht überhaupt an Phil. de Koninck gedacht werden darf.
- S. 173. Das Blatt will nach dem ersten Zustand beurteilt werden: hier ist es schon überarbeitet.
- S. 175. Auch im ersten Zustand mit dem Rund an der Wand erscheint das Blatt zweifelhaft: in dem hier reproduzierten fünften Zustand ist es völlig entstellt.
- S. 176. Auf einer Zeichnung in Hamburg (Lippmann „Rembrandts Zeichnungen“ Nr. 134) erscheint die Gruppe in den Hauptbewegungen wieder: doch ist das einzelne viel besser und das Blatt überhaupt schöner komponiert, in die Breite mit den Schlafenden rechts. Man müßte also annehmen, daß Rembrandt es bei der Wiederholung verschlechtert habe, und vor allem, daß er sich die Mühe genommen hätte, die Gruppe im Gegen-sinn frei auf das Kupfer zu kopieren.
- S. 177. Das Blatt ist nur nach dem ersten Zustand zu beurteilen: der vierte ist hier reproduziert.
- S. 178. Das gleiche gilt von diesem Bildnis.
- S. 179. Vergl. die Bemerkung zu B. 34 (S. 168).

III

Verworfenne Blätter

- S. 185 oben links. Meine Gründe für die Verwerfung dieses und der großen Reihe ähnlicher Blätter gab ich bereits in der Einleitung und in der Bemerkung zu B. 24 (S. 125). Im übrigen werden sie größtenteils bereits allgemein verworfen; siehe von Seidlitz (Krit. Verz.), der neben den zweiunddreißig Schülerarbeiten von 1631 über sechzig weitere ausscheidet.
- S. 188 unten links. Laut Rovinski (L'œuvre gravé de Rembrandt, Petersburg 1890) von Livens.
- S. 191 links. Laut Middleton von Vliet. — S. 191 rechts. Von der zerschnittenen Platte.
- S. 192 oben. Auf einem andern Stück eben dieser zerschnittenen Platte radiert. — S. 192 unten.

- Die kindische Aufdringlichkeit der Mimik sowie die ganze Haltung der Platte erscheinen mir eines Rembrandts unwürdig.
- S. 193. Ist doch wohl eine spätere Fälschung?
- S. 194. Seymour Haden (Burlington Catalogue S. 34) hat zuerst öffentlich das Blatt verdammt. An der Ausführung hat Rembrandt keinen Teil, aber auch die theatralische eher als dramatische Komposition und die abstoßende Hauptfigur sind seiner ganz unwürdig.
- S. 195. Das Blatt ist ganz von der talentlosen Hand eines Schülers oder Berufsreproduzenten nach einer Oelgrisaille Rembrandts (London, Nationalgalerie, Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 95) hergestellt. Im ersten Zustand zeigt es sich, daß er bereits die Schatten, den die Stuhlbeine werfen, gearbeitet hatte, ehe er diese Beine selbst stach!
- S. 196 rechts. Die falsche Grazie der Maria und die unglaublichen erhobenen Hände des Johannes richten unter anderm das Blatt.
- S. 197. Siehe die Bemerkung zur ersten Platte von B. 81 in der ersten Abteilung (S. 10). Diese zweite Platte ist die grobe Arbeit eines Schülerreproduzenten.
- S. 199. Ist die Schülerreproduzenten-Wiedergabe von Rembrandts Gemälde im Wallace-Museum zu London (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 82). Die kleinliche Durchführung läßt es durchaus nicht zu, das Blatt als Originalradierung aufzufassen.
- S. 200. Das geistlose Gekritzelt in der Architektur weist überhaupt auf keinen „Meister“ hin. Das Blatt fällt auch ganz aus dem sonstigen „Werk“ heraus.
- S. 201 links. Von Haden verworfen unter Hinweis auf die Ähnlichkeit mit dem Barmherzigen Samariter.
- S. 203. Von Rovinski und Michel verworfen: von Middleton und Sträter als zweifelhaft erklärt.
- S. 205 links. Reproduktionsarbeit eines Schülers nach Rembrandts Gemälde im Museum zu Rennes (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 52).
- S. 211. Wohl von derselben Hand wie B. 106 (S. 203)?
- S. 213 oben links. Gegenseitig kopiert nach der entsprechenden Gestalt in B. 99 (S. 25).
- S. 219. Reproduktionsarbeit nach einer Skizze Rembrandts (Lippmann Nr. 110) im British Museum, die aber gleichmäßig angelegt ist und nicht stellenweise weiter als anderswo geführt ist. Es ist höchstens denkbar, daß Rembrandt dieses Blatt im Geiste der unteren Hälfte angelegt hätte und daß dann die obere Hälfte von irgend jemand anderm in kleinlicher Weise auszuführen begonnen wäre.
- S. 220. Das Blatt müßte in die Nähe der Frau auf dem Hügel (B. 198, S. 9) gerückt werden. Aber dort tritt uns lebensvolle Naturbeobachtung, hier akademische Kälte und ein über die Maßen langweiliger Hintergrund vor Augen. Das Blatt sieht vielmehr wie eine Schülerreproduktion nach einem Gemälde Rembrandts aus.
- S. 222 unten. Alle bekannten Abdrücke des Blattes sind bemalt (was der Laie aus der Reproduktion nicht ohne weiteres erkennen wird). Von den verworfenen Landschaften sind mehrere in dieser Weise, als Handzeichnungen, lanziert worden.
- S. 223 oben. Ist von P. de With und oben links bezeichnet. — S. 223 unten. Ist wohl von P. de With und scheinbar mit dessen Bezeichnung versehen.
- S. 224 unten. Ist ein bezeichneter J. Koninck.
- S. 228 oben. Trägt nach de Vries („Aanteekeningen naar aanleiding van Rembrandts etsen.“ Oud Holland I, S. 303) P. de Withs Bezeichnung.
- S. 232 oben u. unten. Zwei jeweils unten links bezeichnete P. de With.
- S. 233 unten. Ein bezeichneter P. de With.
- S. 236. Ist die Arbeit eines Reproduzenten, der sich an das Oelgemälde Rembrandts in der Sammlung Six hielt (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 245). Der Reproduzent hat den geistlosen Hintergrund und das mißlungene Gelände hinzugefügt, ferner den Arm und die Hand verkrüppelt und auch den Gesichtsausdruck verdorben.
- S. 237. Ist die Wiedergabe eines Berufsreproduzenten oder Schülers nach Rembrandts Gemälde

- im Besitz des Lord Ashburton (Abb. Klassiker der Kunst Bd. II „Rembrandts Gemälde“, 2. Aufl., S. 236). Die Art der Veränderung gegenüber dem Gemälde, namentlich in den Augen, ist schwerlich die eines Meisters wie Rembrandt.
- S. 238 bis S. 240. Die Orientalenköpfe gelten als gegenseitige Kopien Livens' nach seinen eignen Blättern. Sie tragen den Vermerk, daß sie von Rembrandt retuschiert seien. Gegenüber den Livensschen Originalen sind die Köpfe matter, aber die Kleidung viel geistvoller, und die Rembrandtsche Retusche wird sich wahrscheinlich hierauf beschränkt haben.
- S. 241. Gegenseitige Kopie nach Livens mit Zusätzen.
- S. 242. A. Jordan (a. a. O. S. 296) entdeckte, daß das Blatt eine gegenseitige Kopie mit Zusätzen nach B. 260 (S. 234) sei.
- S. 243 unten links. Freie gegenseitige Kopie nach B. 292 (S. 125). — S. 243 unten rechts. Von F. Bol.
- S. 245 unten links. v. Seidlitz (a. a. O., S. 168) hält das Blatt für einen Sal. Koninck nach Rembrandt. — S. 245 unten rechts. Von Livens.
- S. 247 unten rechts. Das Blatt ist gar keine Radierung, sondern ein Holzschnitt und gilt als Livens' Arbeit.
- S. 250 rechts. Von W. Drost und so bezeichnet.
- S. 253. Von A. de Haen und so bezeichnet.
- S. 254. Freie und plumpe gegenseitige Kopie nach B. 341 (S. 254).
- S. 255. Freie gegenseitige Kopie nach B. 343 (S. 4), wie A. Jordan (Repertor. f. Kunstwissensch. XVI S. 296) nachwies.
- S. 256 oben links. Fälschung des Malers Peters, zusammengesetzt aus B. 345 (S. 143) und B. 352 (S. 125). — S. 256 oben rechts. Rohe gegenseitige Kopie nach B. 352 (S. 125).
- S. 260. Teilweise frei nach B. 222 (S. 83) kopiert.
- S. 264 unten rechts. Gegenseitige freie Kopie nach B. 24 (S. 125).
- S. 267. Ein bezeichneter P. de With.

Systematisches Verzeichnis der Radierungen

(zugleich Uebersicht nach Bartsch)

I. Selbstbildnisse — II. Altes Testament — III. Neues Testament — IV. Heilige — V. Allegorien und Bilder aus dem Alltagsleben — VI. Bettler — VII. Freie Darstellungen — VIII. Landschaften — IX. Männliche Bildnisse — X. Männliche Phantasieköpfe — XI. Frauenbildnisse — XII. Studienköpfe

	Seite		Seite
I. Selbstbildnisse		26. Selbstbildnis, mit der flachen Kappe. Um 1638	151
1. Selbstbildnis, mit krausem Haar . . .	185	27. Selbstbildnis, mit tief beschatteten Augen	189
2. Selbstbildnis, von vorn, im Barett . .	185	II. Altes Testament	
3. Selbstbildnis, mit dem Falken . . .	186	28. Adam und Eva. 1638	153
4. Selbstbildnis, mit breiter Nase . . .	185	29. Abraham die Engel bewirtend. 1656	111
5. Selbstbildnis, vornübergebeugt . . .	192	30. Die Verstoßung der Hagar. 1637 . .	19
6. Selbstbildnis, mit stark eingeknickter Pelzmütze	185	31. Hagars Verstoßung	189
7. Selbstbildnis, im Mantel, Halbfigur. 1631	134, 135	32. Hagars Verstoßung	189
8. Selbstbildnis, mit gesträubtem Haar	187	33. Abraham den Isaak liebkosend (Jakob und Benjamin?). Um 1638 . . .	22
9. Selbstbildnis, in lauernder Haltung .	187	34. Abraham mit Isaak sprechend. 1645	168
10. Selbstbildnis, mit starker Kopfwendung herausblickend	187	35. Abrahams Opfer. 1655	109
11. Titus van Rijn. Um 1652	78	36 a. Die Statue Nebukadnezars. 1655 .	103
12. Selbstbildnis, im Oval	187	b. Die Vision des Daniel. 1655 . . .	104
13. Selbstbildnis, schreiend	188	c. Die Jakobsleiter. 1655	105
14. Selbstbildnis, mit seitlich aufsteigender Pelzmütze	188	d. David und Goliath. 1655	105
15. Selbstbildnis, mit glatt herabfallendem Kragen	188	37. Joseph seine Träume erzählend. 1638	152
16. Selbstbildnis, mit dicker Pelzmütze .	188	38. Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs	191
17. Selbstbildnis, mit der Schärpe um den Hals. 1633	139	39. Joseph und Potiphars Weib. 1634 .	*
18. Selbstbildnis, mit dem Säbel. 1634	9	40. Der Triumph des Mardocheus. Um 1640	66
19. Rembrandt und Saskia. 1636 . . .	13	41. David im Gebet. 1652	174
20. Selbstbildnis, mit dem Federbarett. 1638	21	42. Der blinde Tobias. 1651	75
21. Selbstbildnis, mit dem aufgelegten Arm. 1639	23	43. Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend. 1641	36
22. Selbstbildnis, zeichnend. 1645	Titelbild	III. Neues Testament	
23. Selbstbildnis, mit dem Reiherfeder- busch. 1634	146	44. Die Verkündigung an die Hirten. 1634	144, 145
24. Selbstbildnis, in Pelzmütze und Pelz- rock. 1630	125	45. Die Anbetung der Hirten, mit der Lampe. Um 1654	91
25. Selbstbildnis, düster blickend . . .	189	* Vergl. das Einschaltblatt nach S. 270	

	Seite
46. Die Anbetung der Hirten, bei Laternenschein. Um 1652	80
47. Die Beschneidung Christi, in der Breite. 1654	92
48. Die Beschneidung Christi, in der Höhe. Um 1630	130
49. Die Darstellung im Tempel, im Breitformat. Um 1639	24
50. Die Darstellung im Tempel, im Hochformat. Um 1654	100
51. Die „kleine“ Darstellung im Tempel. 1630	130
52. Die „kleine“ Flucht nach Aegypten. 1633	141
53. Die Flucht nach Aegypten. Nachtstück. 1651	173
54. Die Flucht nach Aegypten. Skizze. 190, 191	
55. Die Flucht nach Aegypten. Uebergang über einen Bach. 1654	93
56. Die „große“ Flucht nach Aegypten, in Elsheimers Geschmack. Um 1653	87
57. Die Ruhe auf der Flucht. Nachtstück. Um 1644	169
58. Ruhe auf der Flucht. Skizze. 1645	46
59. Die Ruhe auf der Flucht	193
60. Jesus vom Tempel zurückkehrend. 1654	95
61. Maria mit dem Kinde, in Wolken. 1641	164
62. Die heilige Familie; Maria säugend. Um 1632	138
63. Die heilige Familie im Zimmer. 1654	94
64. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. 1654	96
65. Christus unter den Schriftgelehrten, groß. 1652	79
66. Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten, klein. 1630	131
67. Die Predigt Christi. Um 1652	81
68. Der Zinsgroschen	192
69. Christus treibt die Händler aus dem Tempel. 1635.	12
70. Christus und die Samariterin, im Querformat. 1658	179
71. Christus und die Samariterin, im Hochformat. 1634	142
72. Die „kleine“ Auferweckung des Lazarus. 1642	40
73. Die „große“ Auferweckung des Lazarus	194
74. Christus die Kranken heilend (das Hundertguldenblatt). Um 1650	68/69
75. Christus am Oelberg. Um 1655	176

	Seite
76. Christus dem Volke vorgestellt, im Querformat. 1655	106, 107
77. Christus vor dem Volke (Das Ecce homo)	195
78. Die drei Kreuze. 1653	88, 89
79. Christus am Kreuz, im Oval. Um 1640	26
80. Christus am Kreuz	196
81. Die „große“ Kreuzabnahme. 1633	10, 197
82. Die Kreuzabnahme. Skizze. 1642	41
83. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. 1654	101
84. Christus zu Grabe getragen. Um 1645	48
85. Die Schmerzensmutter	196
86. Die Grablegung Christi. Um 1654	102
87. Christus in Emmaus: die große Platte. 1654	99
88. Christus und die Jünger in Emmaus, klein. 1634	140
89. Jesus erscheint den Jüngern. 1654	98
90. Der barmherzige Samariter	199
91. Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. 1636	149
92. Die Enthauptung Johannes des Täufers. 1640	27
93. Die Enthauptung Johannes des Täufers	198
94. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. 1659	119
95. Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels: Hochformat	200
96. Der reuige Petrus. 1645	49
97. Die Steinigung des Stephanus. 1635	150
98. Die Taufe des Kämmerers. 1641	159
99. Der Tod der Maria. 1639	25

IV. Heilige

100. Der heilige Hieronymus, am Fuße eines Baumes lesend	201
101. Der heilige Hieronymus, kniend nach links	201
102. Der heilige Hieronymus, kniend nach rechts	202
103. Der heilige Hieronymus unter dem Baum. 1648	60
104. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft. Um 1653	85
105. Der heilige Hieronymus im Zimmer. 1642	166
106. Der „große“ heilige Hieronymus, kniend	203
107. Der heilige Franziskus. 1657	114

	Seite
V. Allegorien und Bilder aus dem Alltagsleben	
108. Die Todesstunde	202
109. Das Liebespaar und der Tod. 1639	156
110. Allegorie, genannt der Phönix. 1658.	117
111. Das sogen. widrige Glück. 1633 .	137
112. Medea. 1648	61
113. Der Dreikönigsabend. Um 1652 .	82
114. Die „große“ Löwenjagd. 1641 . .	160
115. Die „kleine“ Löwenjagd mit zwei Löwen. Um 1641	161
116. Die „kleine“ Löwenjagd mit einem Löwen. Um 1641	162
117. Das Reitergefecht. Um 1633 . . .	163
118. Die drei Orientalen. 1641	37
119. Die wandernden Musikanten . . .	204
120. Preziosa (Ruth und ihre Schwiegermutter?). Um 1641	39
121. Der Rattengiftverkäufer. 1632 . .	7
122. Der Rattengiftverkäufer	205
123. Der Goldschmied. 1655	108
124. Die Pfannkuchenbäckerin. 1635 . .	11
125. Das Kolfspiel. 1654	97
126. Die Synagoge. 1648	169
127. Die Nägelschneiderin (Bathseba im Bade)	205
128. Der Schulmeister. 1641	163
129. Der Quacksalber. 1635	11
130. Der Zeichner. Um 1641	38
131. Der Bauer mit Weib und Kind. Um 1652	78
132. Der liegende Amor	206
133. Der Jude mit der hohen Mütze. 1639	22
134. Das Zwiebelweib	207
135. Halbfigur eines Bauern mit den Händen auf dem Rücken	209
136. Der Kartenspieler. 1641	31
137. Bärtiger Greis im Turban, stehend, mit einem Stock	207
138. Der blinde Geiger. 1631	6
139. Der Reiter. Um 1633	141
140. Pole in hoher Mütze. Um 1633 . .	8
141. Pole mit Stock und Säbel, nach links	209
142. Pole mit Federbarett. 1631 . . .	132
143. Vom Rücken gesehener Greis, Halbfigur. (Teil von B. 366)	262
144. Wanderndes Bettlerpaar. Um 1634	141
145. Der Astrolog (Kopie)	208
146. Der Philosoph im Zimmer	209
147. Nachdenkender Greis: Skizze. Um 1646	52

	Seite
148. Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht	210
149. Alter Gelehrter	211
150. Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand	212
151. Bärtiger Mann, an einen Hügel gelehnt. Um 1630	129
152. Der Perser. 1632	6
153. Vom Rücken gesehener Blinder .	212
154. Zwei gehende Männer	212
155. Arzt einem Kranken den Puls fühlend	213
156. Der Schlittschuhläufer	213
157. Das Schwein. 1643	45
158. Der schlafende Hund. Um 1640 .	29
159. Die Muschel. 1650	67

VI. Bettler

160. Bettler im Lehnstuhl	213
161. Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde	214
162. Großer stehender Bettler. Um 1630	129
163. Stehender Bettler in Mütze mit Ohrklappen. Um 1630	127
164. Bettler und Bettlerin, einander gegenüberstehend. 1630	2
165. Das Bettlerpaar hinter einem Erdhügel. Um 1630	128
166. Der Bettler „in Callots Geschmack“	214
167. Nach links gehender Bettler . . .	214
168. Die Alte mit der Kürbisflasche . .	214
169. Kleiner stehender Bettler	216
170. Alte Bettlerin. 1646	62
171. „Lazarus Klap“	215
172. Zerlumpter Kerl, mit den Händen auf dem Rücken, von vorn gesehen. Um 1630	3
173. Der Bettler mit der Glutpfanne. Um 1630	2
174. Auf einem Erdhügel sitzender Bettler. 1630	127
175. Sitzender Bettler mit Glutpfanne und Hund	215
176. Die Bettlerfamilie an der Haustür. 1648	63
177. Stehender Bettler 1634	8
178. Desgleichen. 1634	8
179. Der Stelzfuß. Um 1630	3
180. Stehender Bauer	216
181. Stehende Bäuerin	216
182. Zwei Bettlerstudien	217
183. Bettler und Bettlerin	217

	Seite
184. Dicker Mann im weiten Mantel	218
184 bis. Bettler, im Hintergrund eine Hütte	218
185. Kranker Bettler und alte Bettlerin	221

VII. Freie Darstellungen

186. Das Paar auf dem Bett. 1646	*
187. Der Mönch im Kornfelde	*
188. Eulenspiegel. 1642	165
189. Das Pärchen und der schlafende Hirt. Um 1644	*
190. Der pissende Mann. 1631	*
191. Die pissende Frau	*
192. Der Zeichner nach dem Modell (Pygmalion)	219
193. Männlicher Akt, sitzend. 1646	53
194. Zwei männliche Akte. Um 1646	55
195. Die badenden Männer. 1651	76
196. Männlicher Akt, am Boden sitzend. 1646	54
197. Die Frau beim Ofen. 1658	115
198. Nackte Frau, auf einem Erdhügel sitzend. Um 1633	9
199. Die Frau im Bade, mit dem Hut neben sich. 1658	116
200. Badende Frau im Freien. 1658	181
201. Diana im Bade	220
202. Die Frau mit dem Pfeil. 1661	121
203. Jupiter und Antiope. 1659	120
204. Danae und Jupiter. Um 1631	132
205. Die sogenannte „liegende Negerin“. 1658	180

VIII. Landschaften

206. Kleine Dünenlandschaft	221
207. Der Waldsee. Um 1640	156
208. Die Brücke. 1645	50
209. Ansicht von Omval. 1645	51
210. Amsterdam. Um 1640	28
211. Die Landschaft mit dem Jäger. Um 1653	86
212. Die Landschaft mit den drei Bäumen. 1643	44
213. Die Landschaft mit dem Milchmann. Um 1650	67
214. Die beiden Hütten mit dem spitzen Giebel. Um 1650	171
215. Die Landschaft mit der Kutsche	222
216. Die Terrasse	222
217. Die drei Hütten. 1650	172

* Vergl. das Einschaltblatt nach S. 270

	Seite
218. Die Landschaft mit dem viereckigen Turm. 1650	70
219. Die Landschaft mit dem Zeichner. Um 1646	57
220. Die Landschaft mit der Hirtenfamilie. 1644	167
221. Der Kanal mit der Uferstraße. Um 1652	83
222. Der Waldsaum. 1652	83
223. Die Landschaft mit dem Turm. Um 1648	64
224. Der Heuschober und die Schafherde. 1650	71
225. Die Hütte mit dem Heuschober. 1641	35
226. Die Hütte bei dem großen Baum. 1641	34
227. Der Obelisk. Um 1650	72
228. Die Hütten am Kanal. Um 1645	47
229. Die Baumgruppe am Wege	223
230. Der Baumgarten bei der Scheune	223
231. Der Kahn unter den Bäumen. 1645	56
232. Die Hütte hinter dem Plankenzaun. Um 1642	43
233. Die Windmühle. 1641	33
234. Das Landgut des Goldwägers. 1651	74
235. Der Kanal mit den Schwänen. 1650	73
236. Die Landschaft mit dem Kahn. 1650	73
237. Die Landschaft mit der saufenden Kuh. Um 1649	65
238. Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm	224
239. Die Landschaft mit dem kleinen Mann	*
240. Der Kanal mit dem Boot	224
241. Der große Baum	225
242. Die Landschaft mit dem weißen Zaun	226
243. Der Fischer im Kahn	227
244. Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm	227
245. Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals	228
246. Die hölzerne Brücke	228
247. Die Landschaft mit dem Weggeländer	229
248. Der gefüllte Heuschober	229
249. Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein	230
250. Das Haus mit den drei Schornsteinen	230
251. Der Heuwagen	231
252. Das Schloß	231
253. Der Stier. Um 1649	171

* Dieses von Bartsch beschriebene Blatt ist nicht vorhanden

254. Die Dorfstraße. Von P. de With . . .	Seite 232
255. Die unvollendete Landschaft . . .	232
256. Die Kanallandschaft mit dem eimertragenden Mann	233

IX. Männliche Bildnisse

257. Der Mann in der Laube. 1642 . . .	42
258. Junger Mann mit der Jagdtasche . . .	233
259. Greis, die Linke zum Barett führend. Um 1639	155
260. Bärtiger Greis; Brustbild, von der Seite gesehen	234
261. Mann mit Halskette und Kreuz. 1641 . . .	32
262. Greis in weitem Samtmantel. Um 1632 . . .	136
263. Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel. 1631	133
264. Jan Antonides van der Linden. Um 1653	90
265. Greis mit gespaltener Pelzmütze. 1640	30
266. Jan Sylvius	235
267. Greis, die Hände auf einem Buche haltend	*
268. Nachdenkender junger Mann. 1637 . . .	20
269. Samuel Manasse ben Israel. 1636 . . .	14
270. Faust. Um 1652	84
271. Cornelis Claesz Anslo. 1641	158
272. Clement de Jonghe. 1651.	77
273. Abraham Francen. Um 1655	178
274. Der ältere Haaring. Um 1655	110
275. Der jüngere Haaring. 1655	177
276. Jan Lutma der ältere. 1656	112
277. Jan Asselijn. Um 1647	59
278. Ephraim Bonus	236
279. Jan Uijtenbogaert. 1635	147
280. Jan Sylvius. 1646	170
281. Der Goldwäger (Uijtenbogaert). 1639 . . .	157
282. Der „kleine“ Coppenol. Um 1653 . . .	175
283. Der „große“ Coppenol	237
284. Arnoldus Tholinx. Um 1656	113
285. Jan Six. 1647	58

X. Männliche Phantasieköpfe

286. Der erste Orientalenkopf	238
287. Der zweite Orientalenkopf	239
288. Der dritte Orientalenkopf	240
289. Mann mit langem Haar und Samtbarett	241
290. Niederblickender Greis in hoher Fellmütze	242

* Nicht vorhanden, vielleicht identisch mit B. 147

291. Greis mit langem Bart, seitwärts blickend	Seite 243
292. Kahlkopf, nach rechts (Rembrandts Vater?)	125
293. Kahlkopf nach links gewendet	243
294. Kahlkopf, nach rechts, klein. 1630 . . .	125
295. Bärtiger Greis mit Käppchen, nach rechts	243
296. Niederblickender Mann mit kurzem Haar	243
297. Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar	244
298. Nach rechts niederblickender Kahlkopf	244
299. Kleiner Greisenkopf in hoher Fellmütze	244
300. Schreiender Mann in gesticktem Mantel. (Teil von B. 366)	261
301. Derselbe Kopf, etwas kleiner	*
302. Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe	244
303. Sogenannter türkischer Sklave. (Teil von B. 366)	262
304. Männliches Brustbild von vorn mit Käppchen. 1630	126
305. Männlicher Kopf mit verzogenem Munde	244
306. Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, nach rechts	245
307. Bartloser Mann in Pelz und Pelzmütze	245
308. Mann mit aufgeworfenen Lippen	245
309. Greis mit langem Bart	246
310. Knabenbildnis (Willem II.?) 1641 . . .	31
311. Mann mit breitkrämpigem Hut	245
312. Ein bärtiger Greis in Pelzmütze	246
313. Bärtiger Mann im Barett mit Agraffe. 1637	20
314. Bärtiger Greis mit hoher Stirn und Pelzkäppchen	246
315. Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend	247
316. Rembrandt, lachend	247
317. Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil nach rechts	247
318. Der Philosoph mit der Sanduhr	247
319. Rembrandt mit überhängender Kappe	248
320. Rembrandt mit aufgerissenen Augen	248
321. Mann mit Schnurrbart und hoher Mütze (der Jude Philo). 1630	126

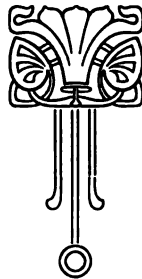
* Identisch mit dem vorherigen Blatt

Bei Bartsch nicht aufgeführte Blätter:

R. = Dmitri Rovinski, L'œuvre gravé de Rembrandt (St. Petersburg 1890)

v. S. = Woldemar von Seidlitz, Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts (Leipzig 1895)

R. v. S.		Seite	R. v. S.		Seite
987 379	Rembrandt radierend . . .	118	996 386	Die alte Scheune	269
988 377	Brustbild eines Mannes mit einem Kleinod in der Kappe	263	997 387	Angebliches Bildnis des Jan Six	265
990 394	Bildnis Rembrandts	264	998 388	Profilkopf eines Greises im Turban	265
991 395	Kopf eines schlafenden Kindes	264	999 397	Greisenprofil unter breitkräm- pigem Hut	264
992 396	Bathseba	270	1000 389	Profil eines Greises in Pelz- kappe	264
993 383	Der Fischer im Kahn	266	1001 378	Alter barhäuptiger Mann, etwas nach vorn geneigt	265
994 382	Das durch einen Deich geteilte Dorf	267			
995 384	Die Landschaft mit den beiden Anglern	268			



UC-SANTA CRUZ



3 2106 00558 9368

